

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

**El American Dream en el cine de exploración espacial (1950-2018)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Antonio Sánchez-Escalonilla García-Rico**

Director

**José Luis Sánchez Noriega**

**Madrid**  
**Ed. electrónica 2019**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**El American Dream en el  
cine de exploración espacial (1950-2018)**

Presentada por  
**Antonio Sánchez-Escalonilla García-Rico**

Dirigida por  
**Prof. Dr. José Luis Sánchez Noriega**

Madrid, 2019







# Índice

RESUMEN	v
PARTE I	
INTRODUCCIÓN	1
La contribución del cine al imaginario espacial	8
Objetivos, hipótesis y áreas científicas de la investigación propuesta	13
Estado de la cuestión y autores de referencia	17
Metodología y estructura de la investigación	20
Fuentes bibliográficas y documentales	24
Agradecimientos	25
PARTE II	
MARCO HISTÓRICO SOCIAL	27
<b>1. El sueño americano como <i>ethos</i> de identidad nacional</b>	<b>31</b>
1.1. El círculo configurador del <i>American dream</i> (1929-1979). Las dos primeras crisis del idealismo nacional	35
1.1.1. La Gran Depresión y el <i>New Deal</i>	36
1.1.2. El movimiento por los derechos civiles	38
1.2. Segundo ciclo y tercera crisis. Del 11S a la Gran Recesión	46
1.2.1. Los ataques del 11S. La fragilidad de la frontera	48
1.2.2. Crisis hipotecaria y ruina doméstica	51
1.2.3. La erosión de los derechos civiles	53
<b>2. Narrativa popular del <i>American dream</i>: arquetipos del imaginario filmico</b>	<b>57</b>
2.1. Búsqueda de la prosperidad como objetivo del soñador	60
2.1.1. Los conceptos de éxito y fracaso en Hollywood y en Indiewood	61
2.1.2. La prosperidad como clave dramática del relato filmico	64
2.2. Emprendimiento de un viaje de fundación o refundación	67
2.2.1. La frontera como motor de expansión	67
2.2.2. Western y el primigenio sueño americano	70
2.2.3. <i>Road movie</i> y corriente contracultural	73
2.3. La construcción del hogar doméstico en una tierra de promisión	75
2.3.1. Héroe doméstico frente a héroe aventurero	78
2.4. Contribución a la construcción de un hogar nacional	81
2.4.1. Historias pequeñas sobre gente corriente: "películas sobre los americanos"	83
2.4.2. Géneros de aventura y proyección exterior del hogar nacional	85
2.5. Providencialismo y sentido de misión	88
2.5.1. Miedo a la invasión y arquetipo del atrincherado	90
2.6. Igualdad de oportunidades para acceder al sueño	94
2.6.1. Derechos civiles y sueño afroamericano	96
2.6.2. Acceso a la mujer del sueño americano: tendencias en la representación filmica	99
2.6.3. Imagen femenina: liderazgo y presencia profesional en Hollywood	102
2.7. Afán por garantizar el sueño americano a la siguiente generación	105
2.7.1. Conciencia generacional en el cine del nuevo <i>American dream</i>	107
2.7.2. Fábula intergeneracional como recurso narrativo	109

<b>3. Nota histórica sobre la exploración espacial estadounidense. Misiones tripuladas</b>	<b>117</b>
3.1. Prolegómenos de la carrera espacial: 1947-1958	117
3.1.1. El lanzamiento del Sputnik	119
3.1.2. Pilotos de pruebas, predecesores de los astronautas	121
3.1.3. La creación de la National Aeronautics and Space Administration (NASA)	124
3.2. Los proyectos de la edad dorada de la NASA	126
3.2.1. El programa Mercury (1958-1963)	127
3.2.2. El programa Gemini (1963-1966)	129
3.2.3. El programa Apolo (1966-1972)	131
3.3. Programas de la NASA basados en tecnología del proyecto Apolo: el laboratorio espacial Skylab y la misión Apolo-Soyuz	140
3.3.1. Skylab (1973-1974)	140
3.3.2. Apolo-Soyuz (1975): el final de la carrera espacial	143
3.4. El Transbordador Espacial (1976-2011)	144
3.4.1. <i>Columbia</i>	145
3.4.2. <i>Challenger</i>	146
3.4.3. <i>Discovery</i>	147
3.4.4. <i>Endeavour</i>	147
3.4.5. <i>Atlantis</i>	148
<b>4. Imaginario filmico del <i>American dream</i>: criterios de análisis</b>	<b>149</b>
4.1. Iconografía filmica del sueño americano	151
 <b>PARTE III</b>	
<b>ANÁLISIS HISTÓRICO, SOCIAL Y NARRATIVO DEL IMAGINARIO FÍLMICO ESPACIAL</b>	<b>161</b>
<b>5. La forja del sueño espacial. Posguerra y Era Eisenhower (1945-1960)</b>	<b>163</b>
5.1. La doble amenaza doméstica en la ciencia-ficción fantástica de los años 50	165
5.1.1. El Sputnik frente al Vanguard: efecto psicológico sobre la población	168
5.2. Proyección científica en el imaginario social: la ciencia-ficción, entre el drama y el documental	170
5.2.1. Tres episodios para la serie Disneylandia: Man in Space, Man and the Moon y Mars and Beyond (1955-1957)	171
5.2.2. La serie de la revista Collier's (1952-1954): Ley, Bonestell y von Braun	173
5.2.3. Otras series de enfoque documental	175
5.2.4. Tomorrowland: el primer parque temático en torno al espacio	175
5.3. Dos producciones de ciencia-ficción verosímil sobre el sueño espacial	177
5.3.1. <i>Con destino a la Luna</i> (1950)	178
5.3.2. <i>La conquista del espacio</i> (1955)	186
5.4. Reflexión sobre el imaginario cinematográfico de la exploración espacial y el <i>American dream</i> : los años de la guerra fría	193
<b>6. Auge y declive de los viajes al espacio. Dos décadas de <i>Anti-paraiso</i> (1961-1980)</b>	<b>197</b>
6.1. Proyectos iniciales de la NASA. El programa Apolo y el sueño nacional de exploración espacial	199
6.1.1. La "nueva gran frontera" de Kennedy. El ensanchamiento del hogar nacional	199
6.1.2. Astronautas: pioneros de la nueva epopeya estadounidense	202
6.2. La carrera espacial en el imaginario norteamericano. Claves socio-narrativas en los años 60 y 70	206
6.2.1. El ensanchamiento de la frontera espacial. Providencialismo y sentido de misión	207
6.2.2. Pioneros y exploradores en los programas Mercury y Gemini	209
6.2.3. Programa Apolo. Iconos de una aventura nacional en nombre de la humanidad	213
6.2.4. La frontera lunar como territorio ignoto	218

6.2.5. Apogeo y retroceso de la frontera espacial	220
6.3. La exploración del cosmos en cine y TV en los años de la carrera espacial	221
6.3.1. Optimismo tecnológico y esperanza social. Dos series de televisión: <i>Perdidos en el espacio</i> y <i>Star Trek</i>	224
6.3.2. Contacto con vida extraterrestre. Dos <i>thrillers</i> espaciales durante los proyectos Cyclops y SETI	228
6.3.3. Spielberg, Roddenberry y Lucas. La reivindicación de la aventura espacial	230
6.4. Análisis de los títulos cinematográficos de referencia	236
6.4.1. <i>2001: una odisea del espacio</i> (1968)	236
6.4.2. <i>Atrapados en el espacio</i> (1969)	245
6.4.3. <i>Capricornio 1</i> (1977)	258
6.5. Reflexión sobre el imaginario cinematográfico de la exploración espacial y el <i>American dream</i> : dos décadas de carrera espacial	270
<b>7. La reinención del espacio en los años del renacimiento patriótico (1981-1990)</b>	<b>275</b>
7.1. Reactivación de la exploración espacial	277
7.1.1. Proyectos espaciales de los 80. La estación orbital <i>Freedom</i>	278
7.2. Bonestell y Collier's. Referentes de los 50 para una reinención del sueño espacial	280
7.2.1. La Iniciativa de Exploración Espacial. Reactivación del optimismo colectivo	283
7.3. Auge de los géneros cinematográficos populares. Resurgimiento de la aventura	286
7.3.1. La fantasía como tendencia narrativa	289
7.4. La épica espacial según el Nuevo Periodismo. Dos visiones complementarias: Norman Mailer y Tom Wolfe	291
7.4.1. Norman Mailer: <i>Un fuego en la Luna</i> (1970)	293
7.4.2. Tom Wolfe: <i>Lo que hay que tener</i> (1979)	296
7.5. La primera recreación cinematográfica del programa espacial	304
7.5.1. <i>Elegidos para la gloria</i> (1983)	304
7.6. Reflexión sobre el imaginario cinematográfico de la exploración espacial y el <i>American dream</i> durante el renacimiento patriótico	320
<b>8. El sueño espacial de la sociedad ansiosa (1991-2000)</b>	<b>323</b>
8.1. La opinión pública ante la reorientación del programa espacial	326
8.1.1. Clinton y la cancelación de la Iniciativa de Exploración Espacial	327
8.1.2. Dos factores para una recuperación de imagen: el retorno de John Glenn y la exploración de Marte	331
8.2. Imaginario espacial en la cultura popular de los 90	334
8.2.1. La recuperación del sueño espacial pionero	336
8.2.2. Especulación astrobiológica y exploración del universo	339
8.2.3. Fractura entre cine y realidad científica	343
8.3. <i>Blockbusters</i> de viajes espaciales y sueño americano	346
8.3.1. Aspectos industriales y comerciales	347
8.3.2. Aspectos narrativos del <i>blockbuster</i> espacial	348
8.4. Análisis de los títulos cinematográficos de referencia	350
8.4.1. <i>Apolo 13</i> (1995)	350
8.4.2. <i>Contact</i> (1997)	367
8.4.3. <i>De la Tierra a la Luna</i> (1998)	379
8.4.4. El año del cometa: <i>Deep Impact</i> (1998) y <i>Armageddon</i> (1998)	384
8.4.5. Dos películas gemelas: <i>Misión a Marte</i> (2000) y <i>Planeta rojo</i> (2000)	398
8.4.6. <i>Space Cowboys</i> (2000)	409
8.5. Reflexión sobre el imaginario cinematográfico en los años de la <i>sociedad ansiosa</i>	416
<b>9. Nuevo <i>American dream</i> y segunda edad dorada del cine espacial (2001-2018)</b>	<b>419</b>
9.1. El sueño espacial en la sociedad del tercer milenio	422
9.1.1. Los programas de la NASA durante tres administraciones presidenciales	422
9.1.2. Balance del sueño espacial al cabo medio siglo. Apreciación popular	434
9.1.3. Sueño americano e iniciativa espacial privada. El surgimiento de una nueva carrera espacial	442
9.2. Imaginario espacial en el cine del nuevo <i>American dream</i>	448



9.2.1. Narrativas del desastre: géneros bélico, político y fantástico	449
9.2.2. El cine espacial, exponente del nuevo <i>ethos</i>	454
9.3. Análisis de los títulos cinematográficos de referencia	463
9.3.1. <i>Gravity</i> (Alfonso Cuarón 2013)	463
9.3.2. <i>Interstellar</i> (Christopher Nolan 2014)	476
9.3.3. <i>Marte</i> (Ridley Scott 2015)	491
9.3.4. Nostalgia del futuro: <i>Tomorrowland</i> (Brad Bird 2015) y <i>Atrapa la bandera</i> (Enrique 2015)	506
9.3.5. <i>Figuras ocultas</i> (Theodore Melfi 2016)	520
9.3.6. <i>First Man</i> (Damien Chazelle 2018)	531
9.4. Reflexión sobre el imaginario cinematográfico en la etapa del <i>Ídolo americano</i>	541
 PARTE IV	
CONCLUSIONES	545
 PARTE V	
BIBLIOGRAFÍA	561

## RESUMEN

Título de la tesis: El *American Dream* en el cine de exploración espacial (1950-2018)

La presente investigación ofrece un estudio sobre el imaginario del sueño espacial como aspecto integrante del sueño americano o *American dream*, *ethos* sociocultural característico de Estados Unidos, y su expresión en la filmografía sobre viajes espaciales tripulados aparecida en el período 1950-2018. El trabajo pretende aportar claves sobre la evolución de la sociedad estadounidense en la historia reciente a través de las producciones cinematográficas, entendidas como manifestaciones que revierten en la cultura popular y, al mismo tiempo, configuran los géneros, los temas y la iconografía peculiares de una narrativa de identidad nacional.

La evolución paralela de los programas espaciales tripulados, por un lado, y el género cinematográfico de viajes espaciales por otro, encuentra en el imaginario estadounidense del sueño espacial una interesante zona común para la investigación en las áreas de Historia del Cine, en cuanto parte integrante de la Historia del Arte, así como en las de Historia Contemporánea y Sociología. De manera específica, la investigación se enmarca en el ámbito de los Estudios filmicos y de los Estudios culturales y aborda seis objetivos fundamentales.

En primer lugar, la determinación de las producciones cinematográficas fundamentales de exploración espacial, de acuerdo con las seis etapas que Lawrence Samuel (2012) distingue en la evolución histórica del American Dream. En segundo lugar, el estudio y análisis de contenidos de cada una de las producciones, que permitirá en qué medida las claves socionarrativas específicas del *ethos* se hallan presentes en el cine de exploración espacial. Asimismo, el presente estudio pretende valorar la contribución del sueño americano por un lado a la consolidación del cine de viajes espaciales en cuanto género cinematográfico específico; por otro lado, también se pretende un estudio comparado entre la evolución de la Historia del cine y el desarrollo de la aventura espacial como parte esencial de la historia de la astronáutica. Finalmente, el presente trabajo tiene como objetivo el reconocimiento y estudio de las claves artísticas presentes en la reconstrucción del sueño espacial cinematográfico.

Las conclusiones de esta tesis doctoral se resumen en dos: el sueño espacial es, efectivamente, una parte integrante fundamental del sueño americano y el cine, como expresión artística del imaginario popular, ha contribuido a modelar ese sueño mediante una iconografía peculiar en la que se integran referentes sociales, antropológicos, estéticos y tecnológicos. A lo largo de siete décadas, el cine de exploración espacial ha proyectado las esperanzas de prosperidad del *ethos* estadounidense, expresadas en los viajes del futuro y del pasado mediante una narrativa nacional en continua realimentación con los sucesos históricos del país, con el desarrollo tecnológico aeroespacial y con las tendencias cinematográficas volcadas en los géneros populares de ficción. En definitiva, de este estudio se deduce que las notas características del género de viajes espaciales de base verosímil —configurado en la década de los 90 y renovado en la segunda década del siglo actual— coincide con las claves socio-narrativas del sueño espacial en cuanto parte integrante del *American dream*.

A estas dos conclusiones generales se añade una tercera que se desprende de las anteriores, y que se inserta en el campo de los Estudios Culturales: en cuanto fenómeno artístico, el cine de exploración espacial constituye una herramienta metodológica válida para las investigaciones sociológicas, históricas y antropológicas en torno al imaginario cultural de la sociedad estadounidense, dentro del arco cronológico que se extiende entre los años de la Guerra Fría y la segunda década del nuevo milenio.

## ABSTRACT

Thesis title: The American Dream in Space Exploration Cinema (1950-2018)

The present research work offers a study on the imaginary of the space dream as a main aspect of the American dream, national ethos, and its depiction in the filmography on manned space travel appeared between 1950 and 2018. This thesis aims to provide some clues about the evolution of American society in recent history through film productions, understood as manifestations which revert to popular culture and, at the same time, shape the genres, topics and iconography embedded in a narrative of national identity.

The parallel evolution of manned space programs, on the one hand, and the genre of space travel on the other, finds in the American imaginary of the space dream an interesting research in the fields of the History of Film, Contemporary History and Sociology. Specifically, the research has been shaped in the areas of Film Studies and Cultural Studies, and it addresses six principal purposes.

First, to set forth the main cinematographic productions of space exploration, according to the six stages distinguished by Lawrence Samuel (2012) in his work on the evolution of the American Dream. Secondly, the study and content analysis of these productions, in order to consider to what extent the social keys of the ethos are present in the space exploration cinema. Likewise, this study aims to assess the contribution of the American dream to the consolidation of space travel cinema as a specific cinematographic genre. In this same prospect, a comparative study between the evolution of the History of Cinema and the development of space adventure is also sought. Finally, the present work analyzes the aesthetic clues used in the construction of the cinematic space dream.

The conclusions of this work are summarized in two: the space dream is indeed a fundamental part of the American dream, and cinema has contributed to model that dream through a peculiar iconography which includes social, anthropological, aesthetic and technological referents. Over seven decades, the space exploration cinema has projected the pursue of prosperity —essential to the American ethos— through a national narrative in continuous feedback with historical events, with technological development in the aerospace industry, and with the cinematographic tendencies.

We can add a third conclusion emerged from the previous ones, inserted in the field of Cultural Studies: as an artistic phenomenon, the cinema of space exploration constitutes itself a valid tool in sociological, historical and anthropological research, especially those around the imaginaries of American society depicted by popular culture between the years of the Cold War and the second decade of the new millennium.



We are aware of the stars only because we have evolved a corresponding inner space.

Wyn Wachhorts,  
*The Dream of Spaceflight*



# PARTE I

## INTRODUCCIÓN





En 2004, meses después de que el transbordador *Columbia* se desintegrara en su vuelo de retorno a Cabo Cañaveral, el antiguo dirigente del instituto SETI Greg Klerkx hacía balance de cuatro décadas de viajes tripulados al espacio. Para ello tomaba como puntos de referencia el primer paseo de Neil Armstrong sobre la Luna en julio de 1969 y, cerrando el arco histórico, el propio accidente del transbordador:

Las generaciones posteriores a este momento épico [la misión lunar] no han disfrutado de ningún otro hito tan profundo e inspirador relacionado con la navegación espacial tripulada. Por el contrario, sus momentos más determinantes han sido las pérdidas del *Challenger* y ahora del *Columbia*. No es de extrañar, por tanto, que no solo la generación del Apolo haya perdido la fe en las promesas de los vuelos tripulados sino también las generaciones posteriores, que no han tenido motivos para abrigar tales esperanzas (Klerkx 2004: 10).

A la vuelta de treinta y cinco años, Klerkx se unía a otras voces de científicos, ingenieros, astronautas e incluso antiguos administradores de la NASA para señalar el inmovilismo de la era espacial y la frustración de un sueño, orientado en otro tiempo a la exploración de la última frontera. Según su diagnóstico, la causa fundamental del estancamiento consistía en la transformación de la NASA de agencia pionera en la exploración del universo a organismo burocrático limitado por la deriva política, los recortes presupuestarios y la continua revisión de sus programas. La agencia, creada en 1958 durante el segundo mandato de Dwight Eisenhower, había surgido en plena guerra fría como respuesta a la superioridad estratégica de la Unión Soviética en el espacio, simbolizada con el lanzamiento del Sputnik un año antes. Aparte de las inmediatas motivaciones geopolíticas, tecnológicas y patrióticas, la participación de Estados Unidos en la carrera espacial también había supuesto la singladura de una aventura

nacional, el sueño espacial, que sería impulsada en el imaginario cultural del país a través del cine y la televisión, la prensa y los medios de divulgación científica.

Uno de los iconos emblemáticos de este sueño colectivo consistió en la serie de ilustraciones planetarias realizadas por Chesley Bonestell para *Life*, que durante los años 40 ayudaron al público estadounidense a visualizar el sueño espacial. La influencia del artista, cuyas vistas de Saturno desde Titán causaron verdadera fascinación, alcanzó mayor difusión cuando a comienzos de los 50 materializó con sus diseños la futura expansión del hombre en el espacio en la serie monográfica de la revista *Collier's*. Bonestell realizó, además, el *arte astronómico* de los dos filmes de viajes espaciales no fantásticos más importantes de la década, *Con destino a la Luna* (Irving Pichel 1950) y *La conquista del espacio* (Byron Haskin 1955), producidos por George Pal. Walt Disney, por su parte, contribuyó a la popularización del sueño espacial mediante la sección Tomorrowland de su parque temático en California, y mediante la producción de tres episodios de la serie televisiva *Disneylandia* sobre la inminente exploración espacial, que además de contar con una audiencia millonaria despertaron el interés de los propios rivales soviéticos.

Durante toda la década de los 50, los medios populares de comunicación y entretenimiento difundieron la conquista del espacio a quince años vista, de acuerdo con las previsiones de científicos como Willy Ley, Fred Whipple, Heinz Haber y Wernher von Braun. El público estadounidense asumió entonces un sueño que se articulaba en tres etapas: establecimiento de estaciones orbitales en torno a la Tierra, vuelos a la Luna y despliegue de bases lunares, y viajes a Marte. En mayo de 1961, tras el vuelo suborbital de Alan Shepard a bordo de la *Freedom 7*, John F. Kennedy anunció desde el Congreso su intención de enviar un hombre a la Luna antes del final de la década. Shepard solo había estado en el espacio quince minutos y su nave había descrito una parábola —literalmente, fue el lanzamiento de un hombre-bala—, pero el presidente aprovechó el éxito del primer astronauta para apuntar a un objetivo que se adelantaba a la existencia de bases orbitales.

El anuncio de Kennedy se enmarcaba en una visión de Estado mucho más amplia: el sueño espacial pertenecía a una visión estratégica, la Nueva Frontera, como

alegoría de la prosperidad social y económica propuesta en su programa político. Así, en su famoso discurso pronunciado en la Universidad de Rice, el presidente aseguraba:

Salimos a navegar por este nuevo mar porque hay nuevos conocimientos que obtener y nuevos derechos que conquistar, y se deben ganar y utilizar para el progreso de todas las personas. Elegimos ir a la Luna en esta década y cumplir las demás metas, no porque sean fáciles sino porque son arduas<sup>1</sup>.

Por primera vez, la retórica presidencial acudía a la exploración espacial como un bien estrechamente relacionado con los derechos ciudadanos, coincidiendo además con una etapa de conquistas sociales en el terreno de los derechos civiles. Al aludir a conceptos como el conocimiento científico, los derechos y el progreso de todos, el discurso de Kennedy aunaba la exploración de un nuevo territorio ignoto —el espacio— con el ámbito del sueño americano: el *ethos* característico de la identidad estadounidense que John Truslow Adams había definido en 1931 como

Un sueño de orden social en el que cada hombre y cada mujer están en condiciones de alcanzar la más alta aspiración de la que son capaces por naturaleza, y de ser reconocidos por lo que son, con independencia de las circunstancias fortuitas de su nacimiento y posición (Adams 1931: 215).

Durante los años 50, la conquista del espacio aparecía ante los ojos del ciudadano medio como una pugna militar donde los cohetes sustituían a los cazas y bombarderos en el uso de armas atómicas. De hecho, los primeros diseños de cohete respondían a una V2 alemana, más sofisticada, más tarde sustituidos por misiles que portaban cápsulas en lugar de ojivas nucleares. La aparición de la NASA como agencia civil contribuyó a la desmilitarización del espacio en el imaginario popular. Sin embargo, Kennedy dio un paso más al identificar sueño espacial con sueño americano mediante sus claves socioculturales fundamentales: búsqueda de la prosperidad, igualdad en la aspiración del progreso, y reto a través de un viaje pionero que supone un bien para el hogar nacional y doméstico. La retórica presidencial incluía un sentido de misión en la empresa, garantía de la fortaleza con que el país sería recompensado.

---

<sup>1</sup> Discurso en la Universidad de Rice, Houston. John F. Kennedy: 12 de septiembre de 1962. Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=8862>

El programa Apolo y sus programas previos, Mercury y Gemini, constituyeron los primeros pasos de la conquista espacial preconizada en los años 50. En lo sucesivo, otros presidentes incorporarían en su discurso patriótico la fusión entre sueño espacial y *American dream*, con independencia de los escenarios críticos —Johnson y Vietnam, Bush hijo y la segunda guerra de Irak— o de las situaciones de optimismo nacional —Reagan y el final de la guerra fría, Clinton y la estabilidad económica—. Sin embargo, pese a esta fusión de sueños en el imaginario nacional, lo cierto es que la frontera espacial se estabilizó en torno a la órbita terrestre una vez culminado el programa Apolo y cerrada al mismo tiempo la carrera espacial. Durante las tres décadas finales del pasado siglo, el espacio se devaluó en interés geoestratégico y esta percepción aumentó tras el final de la guerra fría.

Buzz Aldrin, compañero de Armstrong en la primera misión de alunizaje, señalaba en 2000 que la exploración del espacio trascendía los intereses históricos o políticos coyunturales, pues se trataba de una gesta humana sin precedentes:

La presencia permanente del hombre en el espacio no será resultado de saltos repentinos como el Apolo. Se abrirá paso gracias a una base más amplia, en la que encuentre un apoyo permanente. Lo que necesitamos en este momento no es tanto la tecnología sino la visión estratégica. Más allá de ingenios robóticos o estaciones espaciales en torno a la Tierra, lo que cuenta realmente es el viaje al infinito (Aldrin 2000: xv).

Las referencias de Kennedy a la aventura espacial como parte de la Nueva Frontera, y la consideración del viaje como actitud —más que como estrategia— por parte de Aldrin entroncan con las tesis de la frontera y la cultura de los pioneros, aspectos capitales en el imaginario del sueño americano desde los tiempos de los padres peregrinos. De hecho, sin ellos resulta imposible contextualizar los fenómenos sociales o culturales relacionados con la identidad nacional, entre ellos el imaginario particular de la exploración espacial. Desde esta perspectiva puede apreciarse mejor la amarga reflexión de Klerkx en torno al estancamiento de los vuelos espaciales en la baja frontera terrestre, cuarenta años después del vuelo de Shepard. En especial si se tiene en cuenta que expansión y viaje conforman dos rasgos esenciales del excepcionalismo americano, como afirma Levinson al abordar el mito del éxito en el cine: "El infatigable

espíritu estadounidense requiere movilidad perpetua y continuo mejoramiento. Conformismo equivale a complacencia. La falta de ambición por lo mejor es absolutamente antipatriótica según los supuestos del mito" (Levinson 2012: 34).

Las tesis sobre el espíritu de la frontera expuestas por Turner a finales del siglo XIX se ajustan a esta idea de la permanente movilidad, en cuanto núcleo de la identidad nacional y de su progreso permanente (Turner 2014). El desplazamiento de la frontera de pioneros y colonos, con la consiguiente exploración del territorio salvaje, conlleva una expansión del hogar y, al mismo tiempo, un continuo retorno al núcleo doméstico original como premisa para la pervivencia de toda la nación. Esta es la idea que Wachhorst desarrollaba a finales del pasado siglo en *The Dream of the Spaceflight*:

El hallazgo de los cielos azules de Titán en Bonestell, el encuentro con el rojizo desierto rocoso de Marte resultan tan cautivadores como el suroeste de Estados Unidos, y sugiere que el límite más cercano del universo es, en el fondo, una realidad tan familiar como el patio trasero de nuestra propia casa (Wachhorst 2000: 57-58).

A las actitudes nostálgicas sobre el sueño espacial perdido de Klerkx y Aldrin —experto y astronauta—, se unieron también a finales de siglo las reivindicaciones de Rick Tumlinson y de Robert Zubrin, presidentes respectivamente de la Fundación de la Frontera Espacial y de la Sociedad de Marte, colaboradores eventuales de la NASA y promotores de una visión espacial multiplanetaria enfrentada con la política de exploración robótica desarrollada por la agencia. La postura de Zubrin apostaba por una reanudación de la conquista espacial más allá de la órbita terrestre y de la Estación Espacial Internacional, a punto de entrar en fase operativa: "Apliquense los paliativos que se quiera. Sin una frontera en expansión, no solo la sociedad estadounidense sino toda una civilización global basada en los valores de humanismo, ciencia y progreso desaparecerá irremisiblemente" (McCurdy 2011: 160).

Según el informe realizado por la comisión federal que investigó el accidente del *Columbia* sucedido en 2003, se demostraba que la NASA había seguido una estrategia

equivocada<sup>2</sup> desde que planteó en los años 70 el programa de la lanzadera espacial.. A la vuelta de cuatro décadas, el sueño espacial permanecía inmovilizado en torno a la frontera orbital terrestre pese a programas como la Iniciativa de Estrategia Espacial de 1990 que, si bien intentaba promover un retorno a la exploración planetaria tripulada, fue finalmente vetada por el Congreso por motivos financieros y estratégicos. Como respuesta al informe sobre el accidente de la lanzadera, el programa *Vision for Space Exploration* retomó en 2004 los viajes a la Luna y Marte mediante el proyecto Constelación, reformulado posteriormente por la administración de Obama en el Sistema de Lanzamiento Espacial. Actualmente, se prevé que una tripulación de cuatro astronautas alcanzará la órbita lunar en 2022 mediante una cápsula Orión impulsada por un cohete SLS 1B. Cincuenta años después de que el astronauta Gene Cernan abandonara la Luna en diciembre de 1972, la exploración del espacio retornaría entonces al punto de partida para reanudar un sueño largamente retrasado.

### **La contribución del cine al imaginario espacial**

Como parte integrante del *American dream*, *ethos* característico de identidad nacional, un estudio sobre el imaginario del sueño espacial puede aportar claves sobre la evolución sociocultural de Estados Unidos entre la década de los 50 —etapa en que comienza a tomar forma el imaginario espacial— y el momento actual. De manera específica, el cine ha contribuido a la construcción de este imaginario desde las dos décadas inmediatamente previas a la presencia del hombre en el espacio. Asimismo, a lo largo de las siete décadas siguientes se ha producido un fenómeno de realimentación entre realidad y ficción que ha revertido en la génesis y desarrollo de la propia iconografía narrativa espacial.

Si se consideran únicamente las producciones cinematográficas que abordan la exploración espacial desde un punto de vista verosímil, el número de títulos válidos resulta llamativamente escaso durante los años de la carrera espacial. En términos generales puede asegurarse que el género de viajes espaciales con base científica, de acuerdo con la tecnología contemporánea a las producciones o proyectada en el futuro,

---

<sup>2</sup> *Columbia Accident Investigation Board*. National Aeronautics and Space Administration. Washington D.C. Government Printing Office, agosto de 2003, p. 23.

no fue una categoría especialmente atractiva para las audiencias más populares. De hecho, el interés del público decreció notablemente durante la década de los 60 cuando la audiencia comprobó el abismo entre las expectativas creadas por el sueño espacial en los años 50 —alentadas por visionarios tan dispares como Bonestell, von Braun, Pal o Disney—, frente a las patentes limitaciones del alcance y tecnología de los programas Mercury y Gemini.

McCurdy (2011: 54-55) y Allen (2009: 15) se refieren en sus estudios sobre el imaginario popular espacial a este fenómeno de anticipación cultural, consistente en la predisposición de un público expectante ante el futuro sueño espacial que, posteriormente, quedó decepcionado ante la realidad. Un reflejo estricto de los programas espaciales en el cine no ofrecía ningún aliciente para los espectadores, que en cambio se mostraron mucho más receptivos ante las fantasías de aventuras espaciales que la televisión y el cine ofrecieron a partir de la década de los 60. Entre 1950, año del estreno de *Con destino a la Luna* —considerado el primer filme de ficción espacial auténticamente científica sobre una hipotética misión lunar— y 1995, año en que se produce *Apolo 13* (Ron Howard) —primera recreación histórica de una misión lunar— transcurre casi medio siglo de Historia del cine, a lo largo del cual tan se produjeron seis títulos pertenecientes al género de viajes espaciales de base científica.

Tras los mencionados filmes pioneros de Pichel y Haskin, Stanley Kubrick visualiza en *2001: una odisea del espacio* (1968) un futuro en que se han cumplido las etapas del sueño espacial tal como fue preconizado en los años 50: estación orbital, vuelos a la Luna, bases lunares y viajes interplanetarios. Un año después, el logo de la NASA aparece por vez primera en una producción cinematográfica, *Atrapados en el espacio* (John Sturges 1969), también la primera en mostrar tecnología de un programa en curso —el Apolo—. Concluido el programa lunar, durante la prolongada pausa de la agencia en los años 70 se produce un único filme de viajes espaciales, *Capricornio 1* (Peter Hyams 1977) cuya trama conspiratoria sobre una falsa misión a Marte, lejos de reproducir o alentar el sueño espacial, reflejaba más bien la desorientación de políticos, burócratas y científicos en torno al futuro de la exploración de espacio. Finalmente, la década de los 80 conoció un único filme de viajes espaciales, *Elegidos para la gloria* (Philip Kaufman 1983), basado en el libro de Tom Wolfe, que reconstruía la historia de los primeros astronautas del programa Mercury en un pastiche épico donde se



mezclaban géneros como el wéstern, el melodrama, la comedia y el *biopic*. La película marcó un hito en el género, pues narraba la génesis y prolegómenos del sueño espacial con la perspectiva histórica de cuatro décadas, al tiempo que ponía en valor un espíritu de aventura nacional en sintonía con el ethos del *sueño americano*. Sin embargo, habrían de transcurrir doce años más para la aparición de un nuevo título de viajes espaciales.

*Apolo 13* inauguró de manera insospechada una edad de oro para el género, abierta cuando se cumplían veinticinco años de la accidentada misión lunar. El título de Ron Howard fue el primero de los siete *blockbusters* de viajes espaciales estrenados en la década de los 90: un período en que, paradójicamente, la NASA renuncia a la exploración tripulada interplanetaria para replegarse definitivamente en la órbita terrestre y en la futura Estación Espacial Internacional. Durante estos años, la agencia promociona su imagen institucional a través de Hollywood mediante una colaboración orientada a la promoción de su tecnología y de sus programas científicos. Tras el estreno de la aventura lunar, se consolidó una tendencia de producción sobre aventuras espaciales de ciencia-ficción de fundamento verosímil —aunque en ocasiones derivase hacia elementos fantásticos— que dio lugar a títulos como *Contact* (Robert Zemeckis 1997), *Deep Impact* (Mimi Leder 1998), *Armageddon* (Michael Bay 1998), *Misión a Marte* (Brian De Palma 2000), *Planeta rojo* (Antony Hoffman 2000) y *Space Cowboys* (Clint Eastwood 2000). Salvo excepciones, el público estadounidense acogió los filmes con entusiasmo gracias a los elementos propios del *blockbuster*: espectacularidad, factura técnica y reparto. En todas ellas se aprecia una representación del sueño espacial, pasado o futuro, como expresión de una aventura colectiva nacional que encontraba en el espacio los signos de identidad propios del *American dream*: búsqueda del progreso y de la prosperidad, expansión de los hogares nacional y doméstico, viaje de refundación hacia nuevos territorios de frontera, sentido de misión, igualdad de oportunidades y afán por garantizar el sueño a las generaciones venideras.

Con la llegada del nuevo siglo, la triple crisis política, económica e institucional marcada por los atentados del 11S, la guerra de Irak y la recesión económica de 2007 supuso un golpe al espíritu del sueño americano. Durante la primera década del siglo XXI proliferan los espectáculos filmicos de destrucción como expresión de una cultura del apocalipsis que, a juicio de expertos como Dixon (2003, 2016), Kellner (2010) o

Quart y Auster (2011), se afianza en este período mediante géneros de acción como el *thriller*, los relatos fantásticos o el cine bélico, que experimentan un verdadero auge. Por contra, el género de exploración espacial no conoció nuevas producciones entre 2000 y 2013. El estreno de *Gravity* (Alfonso Cuarón 2013) marcó el inicio de una segunda edad dorada para el cine de viajes espaciales que, a través de los seis títulos aparecidos en 2013 y 2018, contribuyó a la renovación del concepto de sueño americano al cabo de una de sus peores crisis.

En contraste con las narrativas del desastre predominantes en los géneros populares de acción durante la década previa, estas nuevas producciones promovieron en la audiencia un espíritu optimista de reconstrucción y refundación, tan característico del *ethos* estadounidense. Además de *Gravity*, en este grupo se incluyen *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), *Marte (The Martian)* (Ridley Scott, 2015), *Tomorrowland: el mundo del mañana* (Brad Bird, 2015), *Figuras Ocultas (Hidden Figures)* (Theodore Melfi, 2016) y *First Man* (Damien Chazelle 2018).

En estos títulos se aprecia un tratamiento de las claves socioculturales del *American dream* desde un enfoque similar al experimentado en los años 90, durante el primer auge del género. Sin embargo, esta vez los títulos reflejan los aspectos emergentes que autores como Kimmage (2011) aprecian en el nuevo sueño americano del siglo XXI. Concretamente, este último autor señala un predominio de los aspectos metafísicos del *ethos* por encima de los beneficios materiales, y un replanteamiento del concepto de prosperidad donde los valores sociales y humanos se priorizan como garantía de felicidad para las nuevas generaciones. Hanson y White (2011), por su parte, destacan una mayor concienciación por la obtención de un verdadero equilibrio entre hombres y mujeres a la hora de acceder a las garantías del sueño americano.

Junto a esta sintonía entre el cine espacial y el nuevo sueño americano, también existe entre los directores del género una tendencia a realizar una reflexión histórica sobre la evolución del sueño espacial, a menudo en un tono nostálgico, como parte integrada en el *ethos*. Así, los directores Alfonso Cuarón y Brad Bird o el guionista Jonathan Nolan —autor del guion de *Interstellar* junto a su hermano Christopher— han declarado explícitamente su deseo de evocar mediante su cine el espíritu de aventura que prendió en la sociedad estadounidense en los tiempos del programa Apolo. Al cabo

de una década funesta, considerada por *Time* como la "década del infierno"<sup>3</sup>, los tres directores abordaban sus aventuras espaciales con la mirada puesta en su infancia y con una visión optimista que, por otro lado, constituye uno de los rasgos regeneradores del *American dream*. Mientras escribía su guion, Jonathan Nolan experimentó un sentimiento de nostalgia combinado con el deseo de recuperar aquel espíritu perdido:

Sentí la melancolía, la tristeza de pensar que en 1973 habíamos alcanzado como especie el punto máximo de nuestra evolución. Mientras crecíamos nos prometieron mochilas-cohete, y a cambio tenemos Instagram. Creo que es un timo. Por eso me aferré con optimismo al momento de reiniciar el viaje (Weintraub 2014).

Al mismo tiempo, en los títulos de este último período se aprecia una puesta en valor de la exploración espacial que no solo se limita a los logros representados en los filmes, como sucede en *First Man* o *Interstellar* respecto al programa Apolo, sino que también se extiende a quienes los protagonizaron en la sombra de la historia: este es el caso de *Figuras ocultas* respecto a las mujeres científicas afroamericanas, o de *Tomorrowland* respecto a científicos y visionarios del sueño espacial a lo largo de sus etapas.

En la segunda década del siglo XXI, el cine de viajes espaciales de fundamento verosímil se presenta como un género maduro, arraigado en la cultura popular de masas y en la conciencia histórica de la sociedad estadounidense. Es en este período cuando los argumentos espaciales emplean de modo patente las claves socioculturales del *American dream* para ofrecer, además, una reflexión sobre las ideas de prosperidad, viaje y hogar que, además de fundamentar el tradicional excepcionalismo americano (Gross 2013), proponen metas sociales de modo constructivo. Este último aspecto, que vincula el espacio con un futuro esperanzador, contrasta con la visión negativa que Dixon atribuye al cine de géneros populares de comienzos de siglo (2016).

---

<sup>3</sup> "The Decade from Hell. And why the next one will be better", *Time*, 7 de diciembre de 2009, vol. 174 núm. 22.

## Objetivos, hipótesis y áreas científicas de la investigación propuesta

La evolución paralela que se acaba de ofrecer en torno al desarrollo de los programas tripulados, por un lado, y el género cinematográfico de viajes espaciales por otro, encuentra en el imaginario estadounidense del sueño espacial un interesante zona común para la investigación en las áreas de Historia del cine, en cuanto parte integrante de la Historia del arte, así como en las de Historia contemporánea y Sociología. De manera específica, la investigación se enmarca en el ámbito de los Estudios filmicos y de los Estudios culturales.

El sueño espacial, una de las expresiones de identidad nacional presentes en el *American dream*, ha contado con un progresivo apoyo del cine de viajes espaciales de fundamento realista o de hipótesis verosímil —ciencia-ficción, en definitiva—, que ha visibilizado y potenciado el propio *ethos* dentro del campo de la cultura popular. Se trata de un sueño particular cuyo estudio puede abordarse como un fenómeno cultural de dimensión artística, histórica y sociológica, y que a su vez permite explorar la evolución de una sociedad a lo largo del extenso período histórico transcurrido entre 1950 y 2018. Una sociedad concreta, compuesta por ciudadanos que son, al mismo tiempo, testigos de un progreso tecnológico aeroespacial, contribuyentes de una agencia federal financiada con sus impuestos, y espectadores de la exploración del cosmos en salas de cine.

En cuanto expresiones artísticas del sueño espacial, las producciones cinematográficas de viajes espaciales revelan una parte significativa del *American dream* como *ethos* de identidad nacional, tanto en un momento histórico concreto (*visión sincrónica*) como a lo largo del período 1950-2018 (*visión diacrónica*). Ya en los años 60, autores como Sontag subrayaron la importancia de la ciencia-ficción en el planteamiento de dilemas sociales que, más allá de su carácter local, terminan adquiriendo una dimensión trascendente. En esta misma línea se encuentran los trabajos de Biskind (2000), Clarens (1967) y Sobchack (1987) sobre las connotaciones políticas y antropológicas del género. De acuerdo con esta postura, nos hallamos ante un tipo de cine cuya relevancia histórica y social aumenta gradualmente desde su aparición en la década de los 50, hasta su consolidación en los años 90. Sin embargo, como se ha visto, será en la segunda década del nuevo siglo cuando de advierta una maduración en sus

planteamientos, y una toma de conciencia histórica que sus promotores desean trasladar a la audiencia en un momento crítico para el propio sueño americano.

En cuanto parte integrante del *American dream*, el sueño espacial comparte los siguientes aspectos esenciales de un mismo imaginario:

1. Búsqueda de la prosperidad como objetivo del soñador
2. Emprendimiento de un viaje de fundación o refundación
3. Construcción de un hogar doméstico en una tierra de promisión
4. Contribución a la construcción del hogar nacional
5. Providencialismo y sentido de misión
6. Igualdad de oportunidades para acceder al sueño americano
7. Afán por garantizar el sueño americano a la siguiente generación

Dada esta coincidencia de claves socioculturales, un análisis de contenidos de las producciones cinematográficas sobre viajes espaciales, realizado de acuerdo con estos siete criterios, proporcionaría conclusiones válidas para un estudio sobre la evolución del *American dream* entre 1950 y 2018.

A este respecto, un estudio paralelo de las conexiones socio-narrativas entre la historia de la exploración espacial y la historia del género podría apoyarse en el ensayo de Samuel sobre la historia cultural del sueño americano (Samuel 2012). El experto distingue seis fases en la configuración y evolución del *ethos*:

1. Gran Depresión y *New Deal*: 1929-1945
2. Posguerra y Era Eisenhower: 1946-1960
3. Etapa del *Anti-paraiso*: 1961-1980
4. Renacimiento patriótico: 1981-1990
5. Etapa de la *Sociedad ansiosa*: 1991-2000
6. Etapa del Ídolo americano: 2011-

Durante la primera etapa evolutiva del *American dream*, el alcance social de los mitos y arquetipos narrativos difundidos por el cine se mantuvo a lo largo de más de dos décadas hasta consolidarse en la posguerra y primeros años de la guerra fría, segunda

etapa considerada por Samuel. Puede hablarse, por tanto, de la forja de una verdadera narrativa cinematográfica del sueño americano, en continua interacción con las tendencias sociales y con los sucesos históricos acontecidos en las demás fases acotadas por el investigador: la etapa contracultural de los años 60 y 70, el renacimiento patriótico de los 80, la *Sociedad ansiosa* de los 90 y la fase actual que se abre con la llegada del nuevo siglo, en la que los valores del sueño americano experimentan un fenómeno de implantación globalizante.

Las fases propuestas por Samuel no solo permiten acotar cronológicamente la historia de la exploración aeroespacial estadounidense, sino también la consideración de los hitos exploradores desde la perspectiva del sueño espacial como progreso y viaje de expansión nacional. Al mismo tiempo, este marco histórico y social proporciona un instrumento de estudio ordenado y coherente de las producciones cinematográficas sobre viajes espaciales que, junto a otras manifestaciones artísticas y mediáticas del imaginario espacial, surgen en cada fase evolutiva del *American dream*.

### *Objetivos e hipótesis*

De acuerdo con los antecedentes y los ámbitos de estudio expuestos atrás, la presente investigación aborda los objetivos generales y específicos que se señalan a continuación.

#### Objetivos generales:

1. Análisis comparado de las producciones cinematográficas sobre exploración espacial de base científica entre 1950 y 2018.
2. Análisis comparado de las etapas de desarrollo histórico del American Dream en cuanto ethos social característico de la sociedad norteamericana, desde el punto de vista del sueño espacial como elemento clave en el imaginario narrativo y social estadounidense después de la segunda guerra mundial
3. Estudio de la interacción entre sueño espacial y sueño americano dentro del ámbito específico de las producciones cinematográficas

### Objetivos específicos:

1. Determinación de las producciones cinematográficas fundamentales de exploración espacial, de acuerdo con las seis etapas que Samuel distingue en la evolución histórica del American Dream.
2. Estudio y análisis de contenidos de cada una de las producciones, de acuerdo con los referentes narrativos del género espacial, las claves socioculturales del imaginario espacial estadounidense, y los referentes socio-históricos del momento concreto.
3. Estudio y determinación de las claves sicionarrativas específicas del American Dream presentes en las producciones cinematográficas, de modo sincrónico y diacrónico.
4. Contribución del *ethos* del sueño americano a la consolidación del cine de exploración espacial en cuanto género cinematográfico específico.
5. Contribución del *ethos* a la Historia del cine, al tiempo que se estudia su evolución a lo largo de las etapas de desarrollo de la aventura espacial en la historia de la astronáutica.
6. Reconocimiento y estudio de las claves artísticas presentes en la reconstrucción del sueño espacial cinematográfico.

A partir de estos objetivos, la investigación propuesta se llevará a cabo tomando como referencia las siguientes hipótesis:

### Hipótesis:

1. El sueño espacial, parte integrante fundamental del sueño americano, se ha desarrollado a través de una expresión artística de carácter cinematográfico que, a su vez, ha revertido en el imaginario de ese sueño través de una iconografía peculiar.

2. Las siete claves socio-narrativas del *American dream* constituyen un método válido para el estudio de las producciones cinematográficas de viajes espaciales y, al mismo tiempo, contribuyen a la reflexión y análisis de los fenómenos de cultura popular dentro del campo de los Estudios culturales y de los Estudios fílmicos.

3. Las producciones cinematográficas de exploración espacial, tanto en su versión de recreaciones históricas como de ficciones de base verosímil, revelan en la segunda década del siglo XXI una toma de conciencia colectiva sobre el progreso humano, social y tecnológico alcanzado a lo largo de los programas espaciales.

### **Estado de la cuestión y autores de referencia**

La presente investigación se apoya sobre los trabajos previos de autores diversos, expertos en los siguientes ámbitos que componen nuestro objeto de estudio: sueño americano, historia de la exploración espacial, estudios sobre los imaginarios populares del sueño espacial, historia del cine y de los géneros cinematográficos. Dado que no existen estudios previos en los que se integre una investigación multidisciplinar sobre la historia de la exploración espacial, historia del cine y evolución del *American dream* como fenómeno socio-narrativo, el estado de la cuestión de la investigación aquí presentada aparece fragmentado en cinco ámbitos.

En primer lugar, dentro del campo del *American dream* destacan los clásicos John Truslow Adams (1931) y Walter Lippmann (1985), pioneros en la definición del concepto. Posteriormente el tema ha sido desarrollado o discutido por otros autores como Hanson y White (2011), Kimmage (2011), Cullen (2003), Brandt (1981) y Samuel (2012), a quien se debe un estudio de la evolución histórica del *ethos* cuyas fases se han tomado como referencia en esta tesis doctoral. Los estudios de Hanson y White han resultado especialmente valiosos, pues son resultado de un análisis profundo sobre los valores emergentes del nuevo sueño americano del siglo XXI. Asimismo, también se ha seguido el estudio de Perrucci y Wyson (2008) sobre la crisis del *American dream* en el presente período. Cullen ha trabajado en la línea de la conquista



de los derechos civiles, mientras que Shannon (2001) ha aportado un enfoque al tema desde las políticas de identidad. Asimismo, las aportaciones de Kimmage se han centrado en los aspectos metafísicos del *American dream*. Otros aspectos fundamentales del *ethos* nacional como las tesis de la frontera han sido tratados por Faragher (1999), experto que ha revisado las teorías expuestas por Turner en su ensayo de 1893 sobre la significancia de la frontera entre los rasgos de identidad estadounidenses.

La *historia de la exploración espacial a través de vuelos tripulados* cuenta con los trabajos de Nelson (2010), Seamans (2007) y Brzezinski (2007). El primero es un especialista en la historia de los primeros hombres en la Luna, mientras que el segundo ha volcado su experiencia como administrador de la NASA en el programa Apolo. En este mismo campo destacan los trabajos de otros expertos de la agencia como Hacker y Greenwood (1977), especialistas en el programa Gemini, y Fries (1992), autora de una investigación sobre los ingenieros de la agencia espacial. Los tres últimos cuentan con trabajos publicados por la división histórica de la NASA. Otro tanto sucede con Launius (2004), historiador de la agencia. Brzezinski y Lucas (2004), por otro lado, han aportado en sus publicaciones sus visiones sobre política espacial y guerra fría, respectivamente. Logsdon (2010) cuenta con una sugerente y bien documentada monografía sobre Kennedy y la carrera espacial. En este mismo campo se enmarca el trabajo de McDougall (1985) sobre la carrera espacial. Finalmente, Klerkx (2004) ha aportado una visión crítica de la historia de la NASA en el contexto de sus seis décadas de existencia.

Dentro del campo específico del *sueño espacial y el imaginario cinematográfico y mediático estadounidense* destacan las monografía de McCurdy (2011), Wachhorst (2000), Allen (200) y Lucanio y Coville (2002). Entre estas se une también el trabajo de Kirby (2011), sobre el cine espacial desde un enfoque estrictamente científico, y de Perkowitz (2007), sobre científicos en Hollywood. El trabajo de Brake (2013) aportó ideas sobre la inteligencia extraterrestre en el imaginario popular. A estos expertos se añaden, por otro lado, Zubrin (1996) y Sagan (1994), por sus trabajos respectivos sobre la colonización de Marte y las reflexiones antropológicas de la exploración espacial. La reciente monografía de May (2017) destaca entre los trabajos sobre la exploración de Marte y las perspectivas de futuro, así como el ensayo de Abbott (2015) sobre las fronteras imaginarias en la cultural popular. Dos novelas biográficas coescritas por astronautas han sido de ayuda en nuestro trabajo: concretamente, las de Borman (1988)

y Lovell (2000). Un tratamiento especial han recibido los trabajos de Mailer (2009) y Wolfe (1979) sobre los tiempos pioneros de la carrera espacial, no solo por su aporte documental sino, además, por constituir en sí mismos un objeto de estudio en esta investigación. Finalmente, cabe destacarse el reportaje de Guthrie (2017) sobre la primera nave comercial tripulada, y el clásico de Ley (1961) sobre cohetes y viajes espaciales aparecido en los albores de la exploración espacial.

Entre los *estudios que ponen en relación la historia del cine con historia contemporánea*, así como cine y sociología, se ha seguido la investigación de Arnold (2013) sobre la representación del fracaso del *American dream* en Hollywood, el estudio de Levinson (2012) sobre el mito del éxito en el cine norteamericano, y el estudio colectivo sobre el ocaso del sueño americano en el cine coordinado por Sánchez-Escalonilla y Rodríguez Mateos (2016). Asimismo, se ha trabajado con las investigaciones de Shindler (1996), May (2000) y Stead (2004) sobre el alcance social de los arquetipos de Hollywood durante la Gran Depresión y otros momentos de crisis. Ross (2002) ha aportado a nuestra investigación sus valoraciones sobre la posmodernidad en el cine popular del nuevo siglo. Por otro lado, el clásico de Biskind (2012) sobre cine y contracultura ha confirmado la utilidad de su visión sobre Hollywood y el movimiento contracultural. Las propuestas de Ray (2005) y de Selcer (1990), expertos en los arquetipos históricos del *ethos* estadounidense, se han empleado asimismo en los análisis de tramas y personajes de la presente investigación. En el campo de hibridación de cine, política y sociología se han seguido las recientes investigaciones de Kellner (2010), Dixon (2003, 2016), y Quart y Auster (2011). Asimismo, ha resultado de gran utilidad el trabajo de Coyne (2008) sobre Hollywood y el poder político. Sobre el tema específico del pánico social en Estados Unidos han resultado útiles los trabajos de Stearns (2006) y Falludi (2008). Por otro lado, también se ha trabajado con las publicaciones de Fenster (2008), experto en teorías de la conspiración, de Burstyn (2006), sobre la mujer en el cine, así como de Forster (2014), McCarthy (2010), Palmer (2003) y Harwood (1997), sobre los valores del cine de los 80.

Dentro del *ámbito de los géneros cinematográficos* se ha trabajado con autores clásicos sobre el cine de ciencia-ficción como Sontag (1966), Sobchack (2001) y Clarens (1967), y con los estudios algo más recientes del trabajo colectivo coordinador

por Bell (2014) y Hogan (2011). Entre los recientes estudios sobre cine de superhéroes destacan las investigaciones de Álvarez Gómez (2018) y Saunders (2011), y el trabajo colectivo sobre arquetipos populares de la guerra fría dirigido por Smith (2012). El marco historiográfico del cine empleado en nuestra investigación se ha apoyado en los trabajos de los expertos Sánchez Noriega (2018) y Gubern (2000). Además, las relaciones entre western y sueño americano se basaron en el clásico de Place (1974). En el ámbito espacial y fantástico, nuestra investigación se apoyó en los trabajos de Johnston (2011) y de Gordon (1999). Otro tanto sucede con el clásico de Sobchack, Thomas, sobre aventuras (1988). Asimismo, los criterios de análisis empleados en el estudio de los *blockbusters* de los 90 y de la segunda década del siglo actual se han extraído de los trabajos sobre el tema difundidos por Bordwell (2006), Hall y Neale (2010), King (2013) y Darley (2000). En el terreno del cine fantástico y su influencia en el imaginario social del nuevo siglo destaca la monografía de Pheasant-Kelly (2013). Pinsky (2003) cuenta, además, con un sugerente trabajo sobre ética y ciencia-ficción.

## **Metodología y estructura de la investigación**

La presente investigación sobre el sueño americano en el cine de exploración espacial sigue una metodología basada, por un lado, en el análisis de contenidos audiovisuales de las producciones cinematográficas que conforman el corpus de estudio. En segundo lugar, se realizará un estudio comparado de estas obras filmicas dentro de su contexto histórico según un doble criterio sincrónico y diacrónico, con objeto de apreciar su contribución a la evolución del sueño espacial como parte del *ethos* del sueño americano.

Este doble análisis se realizará desde el enfoque propio de la Historia del cine, los Estudios filmicos y los Estudios culturales, conforme a un doble criterio:

a. *Aspectos socioculturales e ideológicos* relativos a las siete claves características del sueño americano: 1. Búsqueda de la prosperidad como objetivo del soñador. 2. Emprendimiento de un viaje de fundación o refundación. 3. Construcción de un hogar doméstico en una tierra de promisión. 4. Contribución a la construcción del hogar nacional. 5. Providencialismo y sentido de misión. 6. Igualdad de oportunidades

para acceder al sueño americano. 7. Afán por garantizar el sueño americano a la siguiente generación.

b. *Claves estéticas y narrativas* que configuran los discursos artísticos expresados en la producciones cinematográficas objeto de estudio, atendiendo a la realización, desarrollo argumental y diseño artístico en cuanto recursos para la construcción del imaginario espacial.

#### *Alcance metodológico, acotación cronológica y corpus de análisis*

La investigación pretende abarcar un período extenso de la historia del cine comprendido en el período 1950-2018 —de hecho, el paréntesis equivale a media existencia histórica del cine como espectáculo—, con objeto de examinar las influencias mutuas entre historia y cine a través de la elaboración de relatos cinematográficos en géneros populares de ficción.

A la hora de seleccionar los filmes objeto de estudio se han tenido en cuenta las narraciones sobre exploración espacial de base histórica, como las recreaciones o dramatizaciones de sucesos sobre la carrera espacial. También se han considerado los relatos fílmicos que presentan una base científica verosímil suficientemente acreditada, pese a tratarse en ocasiones de ficciones que deriven hacia el terreno fantástico. El arco de los géneros cinematográficos se extiende, por tanto, desde el extremo del *biopic* histórico hasta la ciencia-ficción con licencia fantástica. En la selección del corpus se ha dado preferencia también a aquellos títulos en los que la agencia civil espacial ha jugado un papel predominante a través de científicos, gestores y astronautas, junto a otros agentes de carácter político y social vinculados a la historia de Estados Unidos, bien reales o ficticios.

El análisis de las producciones se ha llevado a cabo mediante la consideración de cinco etapas evolutivas del sueño americano según Samuel, de manera que el estudio de su contribución al sueño espacial se realice en coherencia con los fenómenos históricos y sociales de cada etapa: 1945-1960, 1961-1980, 1981-1990, 1991-2000, 2001-2018. Cada una de estas etapas se ha estudiado en un capítulo específico de la presente tesis doctoral, de acuerdo con el siguiente esquema:

1. Aproximación histórico-política a la exploración espacial en el momento considerado.
2. Notas del imaginario espacial en la cultura popular del momento.
3. Tendencias y contexto cinematográfico, con atención específica a la representación del sueño espacial en la etapa concreta.
4. Análisis de las producciones cinematográficas objeto de estudio en cada período.
5. Reflexión final sobre el imaginario cinematográfico en la etapa evolutiva correspondiente del *American dream*.

El análisis de cada filme se cierra, además, con un cuadro sinóptico en el que se destacan las claves genéricas, estructurales y arquetípicas presentes en la producción, de acuerdo con la narrativa cinematográfica peculiar el sueño americano. Concretamente, los cuadros incluyen la siguiente información:

- Géneros cinematográficos de referencia.
- Temas y lugares comunes vinculados al *ethos* en la etapa en que fue producido el filme.
- Arquetipos particulares presentes en el argumento.
- Recursos narrativos asociados a las tramas filmicas.
- Etapas de la evolución histórica del *ethos* reflejadas en el argumento.

### *Estructura de la investigación*

La presente tesis doctoral se articula en cinco partes. La primera de ellas aborda aspectos preliminares de carácter epistemológico.

En la segunda se describe el marco teórico histórico, artístico y social de la investigación a través de cuatro capítulos. En el primero de ellos se define el concepto de *American dream* y se enumeran las fases de evolución histórica. En el segundo se aborda la narrativa cinematográfica particular del sueño americano y se enumeran los arquetipos peculiares de su imaginario filmico peculiar. El tercer capítulo corresponde a un resumen histórico de la exploración espacial estadounidense, a través de sus

misiones tripuladas. A modo de conclusión, esta segunda parte se cierra con un cuarto capítulo en el que se detalla, de manera sintética, la iconografía fílmica del sueño americano mediante las claves que, posteriormente, se empleará en el análisis de cada producción cinematográfica.

La tercera parte constituye el análisis del imaginario fílmico espacial, cuerpo central de esta tesis, desde los puntos de vista histórico, social y narrativo. El primero de los cinco capítulos que la integran lleva por título "La forja del sueño espacial. Posguerra y Era Eisenhower (1945-1960)", se enmarca en la fase de consolidación de los valores nacionales del sueño americano y aborda el análisis de los filmes *Con destino a la Luna* y *La conquista del espacio*. El segundo, titulado "Auge y declive de los viajes al espacio. Dos décadas de *Anti-paraiso* (1961-1980)", corresponde a la fase contracultural del *ethos* relativa a los movimientos por los derechos civiles, y se realiza el análisis de tres filmes: *2001: una odisea del espacio*, *Atrapados en el espacio* y *Capricornio 1*. El tercer capítulo, "La reinención del espacio en los años del renacimiento patriótico (1981-1990)", se enmarca en un período de reivindicación del sueño americano clásico durante los mandatos del Reagan y en él se analiza la película *Elegidos para la gloria*.

Los capítulos cuarto y quinto de esta parte constituyen un bloque extenso dentro de esta tesis, dado que en ellos se estudian dos momentos prolíficos para el cine de viajes espaciales en los que el género se consolida. El cuarto capítulo, "El sueño espacial de la *sociedad ansiosa* (1991-2000)", se aborda durante la etapa de escepticismo social en torno al sueño americano y en él se realiza el análisis de siete filmes y una serie de televisión: *Apolo 13*, *Contact*, *De la Tierra a la Luna*, *Deep Impact* y *Armageddon*, *Misión a Marte*, *Planeta rojo* y *Space Cowboys*. El quinto capítulo, titulado "Nuevo *American dream* y segunda edad dorada del cine espacial (2001-2018)", coincide con la tercera etapa crítica en la evolución del sueño americano, momento en que el género experimenta un resurgimiento y una renovación de sus claves, nuevamente identificadas con el sueño espacial.

## Fuentes bibliográficas y documentales

A lo largo de la investigación se han empleado como *fuentes bibliográficas científicas* los estudios previos —monografías, capítulos y artículos científicos— sobre las cinco áreas temáticas indicadas en el apartado sobre el estado de la cuestión.

Asimismo, las propias *producciones audiovisuales* que integran el corpus de estudio de esta tesis —diecinueve filmes y una serie de televisión— constituyen en sí mismas fuentes primarias, a las que se añaden los reportajes y entrevistas relacionados con la creación e impacto social de estas veinte producciones.

Dentro de las *fuentes periódicas de carácter no científico o divulgativo* se integra el conjunto de artículos, entrevistas y reportajes relacionados con la historia de la exploración espacial y el imaginario del espacio en la cultura popular, con los distintos momentos considerados de la historia del cine y, finalmente, los relacionados con el propio análisis de las producciones cinematográficas objeto de estudio.

Una parte importante de las fuentes consultadas para la consideración y análisis del sueño espacial, así como de la historia de la exploración espacial tripulada, está integrada *documentos de carácter histórico, documental y demoscópico*, entre los que se encuentran:

- discursos presidenciales relativos al *American dream* o al sueño espacial
- informes oficiales de la NASA: programas, balances, resultados de comisiones investigadoras
- encuestas de opinión pública sobre la valoración de la exploración espacial
- documentos legales sobre la constitución de la agencia y la regulación de relaciones entre la NASA y medios de comunicación y de entretenimiento
- boletines del Congreso de Estados Unidos donde se recogen audiencias e informes de comisiones de investigación

## **Agradecimientos**

Esta tesis doctoral trata sobre la exploración de un sueño, y en su elaboración me precede un buen número de personas que la han hecho posible.

En primer lugar, mi agradecimiento va dirigido al Doctor José Luis Sánchez Noriega, maestro y experto en Historia del cine, de quien siempre he recibido ayuda, buenos consejos —alguno verdaderamente providencial— y a quien debo la guía en esta singladura por las estrellas.

A José María Caparrós Lera y a Eduardo Rodríguez Merchán: maestros, compañeros y hermanos que siempre apostaron por mí. A ellos debo buena parte de lo que soy como profesional y como persona. De ellos sigo recibiendo a diario cosas buenas, en el mundo universitario y en la propia vida.

A mis padres, Antonio y María Cruz, que me abrieron el mundo de los libros y del cine, y a los que debo todo.

A Araceli Rodríguez Mateos y a Raúl Álvarez Gómez, queridos compañeros de aventuras. A ellos debo la inspiración para emprender esta singladura que, con su estímulo, ha alcanzado el Mar de la Tranquilidad.

A Lilian González Fajardo, investigadora sobre cine espacial, y a Jordi Gasull, cineasta y narrador de historias, los dos apasionados por el espacio. A Richard Spencer y al equipo de la NASA Headquarters Library de Washington, por su cordial ayuda durante mi estancia en el verano de 2015. Y a Emili J. Blasco y Wenceslaus Faria, que hicieron posible mis investigaciones en Washington y Londres.





## PARTE II

MARCO HISTÓRICO, ARTÍSTICO Y SOCIAL



Esta parte del presente trabajo tiene por objeto el establecimiento del marco teórico de nuestra investigación, que pretende analizar la presencia del sueño americano en cuanto *ethos* sociocultural en el cine de viajes espaciales, a lo largo de seis décadas de exploración tripulada del espacio. En este estudio coinciden, por tanto, diversas áreas científicas que complementan sus respectivas metodologías. En primer lugar, la Historia del cine como área integrada en Historia del arte, que aporta una perspectiva de estudio desde las expresiones filmicas a lo largo de un extenso período de los siglos XX y XXI. En segundo lugar, la Historia contemporánea y la Sociología, dado que el fenómeno del *American dream* ha acompañado la historia y evolución de la sociedad estadounidense desde sus orígenes, configurando un carácter distintivo y un imaginario sociocultural presente en las artes y en el cine en particular.

Estas cuatro áreas convergen en dos ámbitos de estudio: los Estudios fílmicos y los Estudios culturales. La parte inicial de esta tesis doctoral se divide en cuatro capítulos, que tratarán de establecer los referentes epistemológicos de la investigación. El primer capítulo, titulado "El sueño americano como *ethos* de identidad nacional. Forja y evolución del concepto" aborda la definición y desarrollo del concepto del sueño americano desde un enfoque histórico y sociológico. Se trata de un objetivo primordial en nuestro estudio, que emplea este *ethos* característico como clave unificadora de enfoques diversos. El segundo capítulo, "Narrativa popular del *American dream*: arquetipos del imaginario fílmico", presenta una exposición de los siete aspectos socio-narrativos del *American dream*, identificados como arquetipos que proporcionarán la metodología básica del análisis fílmico objeto de esta tesis. Esta metodología de análisis proporcionará, de manera integrada, las categorías sociales, históricas y filmicas para un estudio sobre la representación del sueño americano en el

cine de exploración espacial, a través de sus títulos de mayor proyección e impacto en la sociedad estadounidense.

El tercer capítulo, "Nota histórica sobre la exploración espacial estadounidense. Misiones tripuladas", presenta un resumen de la historia de la exploración espacial tripulada, y abarca del período situado entre los años 1945 y 2011. La nota histórica pretende aportar una parte fundamental del contexto histórico de la presente tesis, a través del desarrollo de los diversos programas aeroespaciales que se han sucedido desde finales de la segunda guerra mundial hasta la actualidad, y que han proporcionado un referente histórico-social a la construcción del imaginario popular de los viajes espaciales. Esta primera parte se cierra con un cuarto capítulo, "Imaginario fílmico del *American dream*: criterios de análisis", que pretende ofrecer una recapitulación y clasificación de los mitos, tendencias, claves dramáticas y arquetipos que se emplearán en el análisis filmográfico —cuerpo central de la presente investigación—, de manera que se pueda garantizar un estudio homogéneo y ordenado de los contenidos fílmicos.

# 1.

## El sueño americano como *ethos* de identidad nacional. Forja y evolución del concepto

El *sueño americano* (*American dream*) es un *ethos*, un carácter distintivo del imaginario nacional y social compartido por los ciudadanos estadounidenses. Quizás se trate del componente más poderoso y antiguo en la configuración de una identidad que comienza a forjarse en las trece colonias británicas, durante los siglos XVII y XVIII, y que anima el ideario volcado en el texto de la Declaración de Independencia de 1776. El término específico se atribuye al historiador neoyorkino James Truslow Adams, que en su libro *The Epic of America*, publicado en 1931, lo define como

Un sueño de orden social en el que cada hombre y cada mujer están en condiciones de alcanzar la más alta aspiración de la que son capaces por naturaleza, y de ser reconocidos por lo que son, con independencia de las circunstancias fortuitas de su nacimiento y posición (Adams 1931: 215).

El concepto ya aparecía preconizado en 1914 por el periodista Walter Lippmann en su libro *Drift and Mastery*, en el que se refiere al temperamento norteamericano como un rasgo netamente individualista, "apoyado en una especie de anarquismo místico por el que la humanidad 'natural', presente en cada hombre, es adorada como salvadora de la sociedad" (Lippmann 1985: 103). Tanto Adams como Lippmann consideran el sueño americano no como un rasgo sociológico tangible, sino como una

combinación de las nociones de proyecto, promesa, individualismo e igualdad: Thomas Jefferson se inspiraba en ellas al redactar el texto de la Declaración de Independencia<sup>4</sup>, en cuyo preámbulo se menciona la búsqueda de la felicidad como derecho inalienable de cada ciudadano.

El término sueño americano apenas cuenta con un siglo de antigüedad, pero su entidad resulta controvertida o al menos difícil de sustanciar. Para Brandt, se trata de un concepto imposible de definir, sobredimensionado por políticos, novelistas y sociólogos tras la exitosa difusión de la obra de Adams durante los años de la Gran Depresión y el *New Deal* (Brandt 1981). Brandt defiende que, si bien el término 'sueño americano' es garante de una identidad nacional, Estados Unidos es todavía en sí mismo un proyecto en construcción y, por ello, duda del carácter mítico que tradicionalmente se ha concedido al *ethos*:

Quizás el mejor modo de definir el sueño americano sea mediante un mito de origen [...]. El nombre nos define de algún modo, nos presta una identidad. Pero no se trata realmente de un mito de origen. No podemos tenerlo. Nuestros orígenes son todavía muy recientes, muy evidentes, demasiado diversos para admitir una mitificación. En cambio, sí tenemos un mito del futuro. Nuestro significado reside no en quiénes somos, sino en quiénes llegaremos a ser (Brandt 1981: 2).

Hanson y White, autores de recientes investigaciones sobre el sueño americano contemporáneo y los diversos *sueños americanos*, asumen la definición que Adams otorga al concepto como "gran épica" —*great epic*— (Adams 1931: 405), al tiempo que reconocen su carácter poliédrico como *ethos* de identidad social, patriótica, histórica y también mítica. En una línea complementaria con la de Brandt, los investigadores entienden que la perdurabilidad del concepto de sueño americano reside precisamente en su aspecto mítico inherente, no solo a través de su futura configuración sino también como rasgo integrador de una identidad ya constituida:

---

<sup>4</sup> "We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness".

Después de todo, los mitos permanecen porque son sueños que se cumplen en nuestras imaginaciones. Así sucede también con el sueño americano. Y porque se cumple en la propia vida o en la vida de los demás, por eso los norteamericanos le son todavía más fieles (Hanson y White 2011: 7).

Hanson y White destacan por otro lado una dimensión antropológica del *ethos* relacionada con el espíritu emprendedor que, según entienden, siempre ha acompañado a los norteamericanos, bien descendientes de los primeros colonos que habitaron las trece colonias o de los posteriores migrantes y esclavos procedentes de otros continentes, para constituir lo que popularmente se conoce como el *melting pot*<sup>5</sup>. Los autores consideran que esta dimensión antropológica se basa en una actitud de permanente optimismo, insertada en el núcleo mismo del sueño americano hasta el punto de constituir un estado mental. En palabras de los expertos, se trata de un optimismo presente en un pueblo que, "aunque tentado a sucumbir entre las tribulaciones de la adversidad, se ha alzado repetidamente sobre sus cenizas para continuar la construcción de una gran nación" (Hanson y White 2011: 3).

Desde su acuñación y divulgación en los años 30, el concepto de sueño americano y sus vínculos con el imaginario e identidad estadounidenses ha pasado a ser un lugar común en discursos institucionales, históricos y patrióticos. Se apela a su espíritu a la hora de interpretar textos fundacionales como la Declaración de Derechos del Buen Pueblo de Virginia y la mencionada Declaración de Independencia, así como la Constitución y algunas de sus enmiendas, entre las que destaca la 13ª que abolió definitivamente la esclavitud. Se acude a él para identificar el impulso común que animó las epopeyas particulares de pioneros y migrantes a lo largo de cuatro siglos, en las sucesivas fases de expansión humana en sentido este-oeste y, más recientemente, sur-norte. Se trata, en definitiva, de impulso asociado a la búsqueda de la prosperidad económica, a la ética del esfuerzo y a la construcción —o reconstrucción— de un hogar que, más allá del ámbito doméstico, termina por extenderse hasta alcanzar una dimensión continental.

---

<sup>5</sup> Con este nombre metafórico se denomina al crisol de culturas, nacionalidades y etnias que constituyen la población de Estados Unidos. Se trata de un concepto ya empleado a finales del siglo XVIII, si bien adquirió popularidad en 1908 tras el estreno en Washington de la obra teatral *The Melting Pot*, de Israel Zangwill, al que asistió el propio presidente Theodore Roosevelt.



Resulta sugerente que este carácter distintivo del imaginario estadounidense haya surgido precisamente durante la Gran Depresión, cuando el sueño americano sufrió su primer golpe. Pero resulta igualmente revelador que este *ethos* fuera discutido o sometido a revisión en otros dos momentos críticos de la historia reciente de Estados Unidos: las convulsas décadas de los años 60 y 70, en las que se producen los movimientos por las libertades y los derechos civiles que coincide con una corriente contracultural, y la crisis económica surgida tras el colapso financiero de 2007.

Tomando estos tres momentos críticos como referencia, es posible abordar la génesis del sueño americano como concepto y, al mismo tiempo, estudiar su evolución desde 1931 hasta el momento actual, pues las tres crisis mencionadas supusieron una oportunidad de reflexión en torno al *ethos*. En los años 50, el sueño espacial es asumido como una parte integrante del sueño americano que comienza a materializarse con los programas de la NASA desarrollados en los años 60 y 70, coincidiendo con el segundo período de crisis. Desde entonces, la historia de la exploración espacial ha quedado intrínsecamente unida a la evolución histórica del *American dream*, por lo que un estudio que integre los eventos de esta exploración del cosmos y su impacto sobre el imaginario sociocultural estadounidense —las dos fuentes del sueño espacial— ofrece valiosas claves de reflexión para el análisis evolutivo del propio sueño americano.

Como se ha indicado páginas atrás, el propósito del presente trabajo consiste en la investigación de este vínculo específico entre la historia de la exploración del espacio y la construcción del imaginario espacial en la cultura popular estadounidense, desde la perspectiva de las ficciones cinematográficas de viajes espaciales con base científica o especulativa. Dada la importancia de este imaginario para la evolución del sueño americano en cuanto *ethos*, comencemos por estudiar su círculo configurador a través de sus diversas etapas.

### 1.1. El círculo configurador del *American dream* (1929-1979). Las dos primeras crisis del idealismo nacional

En su estudio sobre la historia cultural del sueño americano, Samuel distingue seis fases en la configuración y evolución del *ethos* (Samuel 2012). La primera abarca el período comprendido entre la crisis del 29 y la entrada en la segunda guerra mundial en 1941. El historiador subraya con ironía que el término acuñado por Adams surgiera precisamente durante los años del *New Deal*, cuando más peligraba su espíritu mítico. Durante los años de la posguerra y de la Era Eisenhower tuvo lugar una segunda época en que, vencidas la crisis y la guerra, y reforzada la moral nacional, el núcleo mitológico de los valores de identidad crecieron en volumen y difusión social.

Samuel distingue una tercera etapa que coincide con la segunda gran crisis del *American dream*, ocurrida durante los mandatos de John F. Kennedy y Lyndon Johnson en la década de los 60, y extendida a los períodos de Richard Nixon, Gerald Ford y Jimmy Carter en los 70. El autor denomina esta tercera fase con el sugerente apelativo de *Anti-paraiso*, pues fue en aquellos años de tendencias contraculturales cuando "la fe idealista de la nación en sí misma afrontó su mayor prueba desde la acuñación del término", dando así origen a un replanteamiento del propio *ethos* en torno a los conceptos de prosperidad, hogar y sentido de misión (2012: 11).

#### Evolución histórica del sueño americano: Primer ciclo

Etapas según Samuel

1929-1945: <i>New Deal</i> y segunda guerra mundial	Primera crisis. Toma de conciencia del <i>American dream</i>
1946-1960: Posguerra y Era Eisenhower	Asentamiento de los valores de identidad
1961-1980: Etapa del <i>Anti-paraiso</i>	Segunda crisis. Replanteamiento del <i>ethos</i>
Etapas del <i>American dream</i> : período 1929-1980	

Las tres etapas señaladas constituyen en sí mismas un ciclo configurador del concepto del sueño americano, que surge en un momento de crisis y toma de conciencia nacional sobre sus valores (1929-1945), experimenta su consolidación durante la superación de la amenaza durante un momento de fortalecimiento patriótico y militar (1946-1960), para finalmente incurrir en una convulsión aún mayor que la

experimentada en los años 30 a lo largo de un amplio período (1961-1980), durante el cual los valores del sueño se extienden a los sectores sociales más desfavorecidos o excluidos hasta entonces del *ethos*. Examinemos a continuación el desarrollo de estas tres primeras fases que, a su vez integran un primer ciclo configurador del sueño americano que abarca medio siglo.

#### 1.1.1. La Gran Depresión y el *New Deal*

Franklin D. Roosevelt estableció el ideario del *New Deal* sobre los principios del sueño americano —si bien nunca empleó el término textualmente—, en un programa de reformas dirigido a paliar el empobrecimiento causado por la Gran Depresión, primer golpe contra el *American dream* y el ideal de prosperidad nacional.

Tras aceptar en 1936 su segunda nominación como candidato presidencial del Partido Demócrata, Roosevelt pronunció un discurso en el que defendía que la noción de libertad iba más allá de la creación de recursos económicos para procurar una vida decente: era necesario proporcionar algo por lo que vivir. Sin ello, "la vida dejaría de ser libre, la libertad dejaría de ser real, y los hombres serían incapaces de continuar la búsqueda de la felicidad"<sup>6</sup>. El ideario regenerador de Roosevelt se hizo realidad a través de una serie de reformas sociales, que intentaban superar los efectos devastadores de la depresión. En su discurso de toma de posesión de 1937, cuando aún no habían transcurrido ocho años desde el jueves negro de octubre del 29, el presidente describía con toda crudeza el escenario nacional: "Veo a un tercio de la nación mal alimentada, mal vestida, mal alojada"<sup>7</sup>.

El primer golpe contra el *American dream* puede cuantificarse en los siguientes datos económicos. Entre 1929 y 1932, las rentas se vieron reducidas a más de la mitad: de 82 a 40 millones de dólares. El desempleo aumentó de 1,6 a 12,8 millones, alcanzando así a más del 25 por ciento de la población trabajadora. Los granjeros vieron cómo los precios de los productos se situaban por debajo de la mitad de su coste. Más

---

<sup>6</sup> Discurso de aceptación de la candidatura presidencial. Franklin D. Roosevelt: 27 de junio de 1936. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=15314>.

<sup>7</sup> "I see one-third of a nation ill-housed, ill-clad, ill-nourished". Discurso inaugural. Franklin D. Roosevelt: 20 de enero de 1937. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=15349>.

de 900 bancos cerraron durante este período, cientos de fábricas y minas cesaron su actividad mientras las ciudades quedaban abandonadas y miles propietarios vendían sus granjas para afrontar sus deudas. Más allá de los suicidios de banqueros e inversores de Wall Street, el empobrecimiento de la población se plasmaba en imágenes de millares de familias y vagabundos en éxodo por las carreteras del país, rumbo a las tierras fértiles del Oeste o hacinados en los poblados chabolistas que surgían junto a los márgenes industriales de los ríos. Tindall y Shi describen así el desastroso panorama, completamente opuesto al ideal de prosperidad invocado por el presidente Hoover hasta el repentino *crack* del 29:

Miles de hombres desesperados y en busca de empleo caminaban junto a las vías. Aquellos temporeros o mendigos, como se les denominaba despectivamente, se escondían en vagones vacíos y marchaban de ciudad en ciudad en busca de trabajo. Durante los inviernos, se envolvían en periódicos para mantenerse calientes y se referían sarcásticamente a aquellas envolturas como *sábanas de Hoover*. Algunos, cansados de su sombrío destino, ponían fin a sus vidas. El índice de suicidio se elevó durante los años 30. América nunca antes había experimentado una miseria social a tal escala (Tindall y Shi 2007: 771).

Buena parte de la población abocada a la pobreza pertenecía a una primera o segunda generación de migrantes que, atraídos por una tierra de promisión, se había establecido en Estados Unidos. El propio nombre del presidente que fue incapaz de prevenir el colapso económico, Herbert Hoover, terminó por asociarse con los numerosos suburbios de familias indigentes que proliferaron por todo el país: las *hoovervilles*. El mito de la tierra prometida, repentinamente derribado, había alimentado hasta entonces el sueño de prosperidad de una sociedad donde el trabajo y la honestidad ciudadana garantizaban al recién llegado la fundación de un hogar, así como su estabilidad, sobre las bases de tolerancia e igualdad.

La Gran Depresión provocó una toma de conciencia sobre el *ethos* nacional y social, que Adams sintetizó en 1931 mediante el nuevo concepto de *American dream*: sueño americano. Paradójicamente, la crisis actuó como un revulsivo para dar nombre a aquello que los estadounidenses veían evaporarse. Al mismo tiempo, las reformas

económicas y legales emprendidas bajo la filosofía del *New Deal* provocaron una oleada de confiada esperanza a nivel nacional. De nuevo, el optimismo como estado mental imperecedero al que se refieren Hanson y White afluía en la reconstrucción nacional. A propósito de este rasgo colectivo temperamental, Rifkin añade un componente providencialista que encuentra sus orígenes en los tiempos de los padres peregrinos:

A menudo los europeos me preguntan por qué los americanos siempre se mantienen animados respecto a su futuro. En gran medida, la idea de considerarnos un pueblo elegido nos convierte a los americanos en eternos optimistas. No tenemos ninguna duda de estar destinados a la grandeza, como individuos y como pueblo. Esto nos lleva a afrontar más riesgos que cualquier otro pueblo, pues nos creemos vigilados, protegidos y destinados al éxito (Rifkin 2004: 24).

El restablecimiento de los niveles económicos, favorecido por las medidas del *New Deal* y por la economía de guerra una década más tarde, palió los efectos de la quiebra y al mismo tiempo alejó la perspectiva de una revolución. El mensaje de Roosevelt sobre la reconstrucción nacional, más allá de los beneficios materiales, apelaba a las libertades y a la pervivencia de determinadas tradiciones. Esta visión de los valores efectivos del sueño americano subsistió en el imaginario social a lo largo de tres décadas, gracias a dos factores palpables: la superación de la crisis que había causado el cuestionamiento del *ethos*, y el estatus de Estados Unidos como superpotencia en el escenario inicial de la guerra fría. Durante los años 50, el liderazgo económico y político del país se personificó en Dwight Eisenhower, el general vencedor de la segunda guerra mundial que habitó la Casa Blanca entre 1953 y 1961.

#### 1.1.2. El movimiento por los derechos civiles

Transcurridas tres décadas desde el *New Deal*, la sociedad norteamericana afrontó una nueva convulsión en sus valores de identidad durante las luchas por las libertades y derechos civiles a lo largo de los años 60. El fenómeno, surgido en el segundo mandato de Eisenhower, eclosionó tras la llegada de John F. Kennedy a la presidencia en enero de 1961.

Durante el *New Deal*, el sueño americano se asociaba esquemáticamente con el alcance de una vida próspera. Durante la posguerra, con la posesión de una casa en un barrio residencial. En palabras de Gray, "en tiempos de la toma de posesión de Kennedy, el nuevo significado del sueño [americano] ya había sido alcanzado por los estadounidenses blancos de clase media" (Gray 2009: 59). Sin embargo, esta visión del *ethos* contrastaba con la carencia de libertades de buena parte de la población perteneciente a minorías raciales, especialmente la afroamericana, incapaz de aspirar no ya a una vida próspera o a una vivienda unifamiliar, sino a ejercer los derechos básicos y a recibir su reconocimiento como parte de la ciudadanía.

Si se aplican las notas características del *American dream* según Adams, la población negra de finales de 1960 —momento en que Kennedy gana las elecciones— no se hallaba ni mucho menos "en condiciones de alcanzar la más alta aspiración" ni de ser reconocidos "por lo que son, con independencia de las circunstancias fortuitas de su nacimiento y posición" (Adams 1931: 215). Lo impedía una legislación que amparaba la segregación racial en determinados estados del sur y que negaba, o como mínimo obstaculizaba, a los afroamericanos el derecho a voto y el acceso a la educación superior. El propio Congreso ralentizó la aplicación de la primera ley de derechos civiles impulsada por Eisenhower y aprobada en 1957 que, si bien garantizaba el voto a la población negra, no llegó a aplicarse manera completamente eficaz hasta 1965.

El primer movimiento ciudadano por las libertades de la población afroamericana había surgido durante los años 20, cuando la Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color (National Association for the Advancement of Colored People, NAACP), que incluía líderes blancos entre sus dirigentes, intensificó sus acciones para promover la igualdad de derechos, erradicar prejuicios y garantizar a la población negra la completa igualdad ante la ley y un acceso justo a la educación y al empleo. En definitiva, la lucha de la NAACP se dirigió a conseguir una aplicación eficaz de las enmiendas 14ª y 15ª, añadidas a la Constitución respectivamente en 1868 y 1870, que garantizaban a los ciudadanos la igualdad de derechos ante la ley sin distinción de raza o color ni previa condición de servidumbre.

En los años anteriores a la llegada de Kennedy al poder prevalecía la doctrina del "separados pero iguales" (*Separate but equal doctrine*), que mantenía de hecho la segregación racial en los estados sureños como un oprobio. Mientras la NAACP

realizaba acciones legales en determinados estados por la igualdad de educación, surgieron en Virginia y otros estados del sur *profundo* los llamados Consejos de Ciudadanos (*Citizens' Councils*). Se trataba de una versión no violenta del Ku Klux Klan que se extendió con rapidez y que, si bien no empleaba la agresión física, usaba medidas económicas contra los afroamericanos que desafiaban la supremacía blanca, entre ellas la pérdida directa del empleo, la cancelación de seguros o la denegación de créditos e hipotecas. Hacia 1955, junto a las acciones oficiales de la NAACP destacaron acciones de desafío individual como las de Rosa Parks y Martin Luther King, un joven y carismático doctor en filosofía que inició un movimiento de desobediencia no violenta inspirado en los evangelios, los escritos del poeta Thoreau y el ejemplo de Gandhi. Por su parte, Rosa Parks era una sencilla modista arrestada por no ceder su sitio en el autobús a un blanco en Montgomery, Alabama, tal como exigía la ley. El desafío derivó en un boicot a la compañía de autobuses de la ciudad que adquirió enorme resonancia en todo el país.

La resistencia contra la ley de derechos civiles de 1957 por parte de las autoridades sureñas —a menudo acompañadas de atentados mortales contra la población negra—, dio lugar a incidentes como el provocado por el gobernador de Arkansas cuando envió la Guardia Nacional para evitar que nueve estudiantes afroamericanos accedieran al instituto de Little Rock<sup>8</sup>.

### *Kennedy y la Nueva Frontera*

La llegada al poder de John F. Kennedy trajo consigo un programa de medidas sociales denominado *Nueva Frontera*, destinadas a hacer más efectivas las garantías del sueño americano entre la población. La mención al término "frontera" apelaba de hecho en el imaginario norteamericano al período de expansión pionera hacia el Oeste y, por tanto, al engrandecimiento y refundación nacionales. En su discurso de aceptación pronunciado durante la convención demócrata, el político emulaba a Roosevelt en el mismo foro en que propugnó su *New Deal*: "Nos encontramos hoy ante el borde de una Nueva Frontera. Una frontera de oportunidades y peligros desconocidos. Una frontera

---

<sup>8</sup> El propio presidente Eisenhower ordenó el envío de una tropa de 1.000 efectivos para garantizar el cumplimiento de la ley, y la Guardia Nacional protegió a los nueve estudiantes durante todo el año escolar. Durante el verano de 1958, el gobernador de Arkansas Orval Faubus ordenó cerrar todos los institutos de Little Rock antes que permitir la integración racial en un solo centro.

de esperanzas y retos por realizar"<sup>9</sup>. La retórica característica y entusiasta de Kennedy se hizo presente de nuevo durante la ceremonia de investidura, cuando se dirigía directamente a los ciudadanos para exigir su contribución: "Por tanto, compatriotas, no os preguntéis qué puede hacer vuestro país por vosotros, preguntaos qué podéis hacer por vuestro país"<sup>10</sup>.

Básicamente, las medidas recogidas en el programa del presidente se hicieron efectivas en el campo de las reformas urbanas, la subida del salario mínimo, una mejora de la seguridad social, la creación del *Peace Corps* (cuerpo de voluntarios), un programa de ayudas a los países latinos, la reducción de impuestos para incentivar el crecimiento económico y la decidida apuesta por el programa de exploración espacial, con el compromiso de conseguir llevar un hombre a la Luna antes de que finalizara la década. Todas estas medidas, también la referente a la exploración espacial, se realizaron dentro de un contexto reformista que planteaba nuevos retos sociales, tanto a nivel doméstico como a nivel nacional. De este modo, la doble dimensión del hogar americano quedaba reforzada en ambos niveles como uno de los pilares y aspiraciones del sueño americano, y en este sentido puede apreciarse la llamada de Kennedy en su discurso inaugural a la implicación personal dentro de un ambicioso proyecto común. Incluido el reto de vencer a la Unión Soviética en la carrera espacial y poner en marcha un proyecto, a diez años vista, para el cual aún no existía la tecnología necesaria.

Kennedy tuvo problemas para llevar a cabo algunas de las reformas recogidas en la Nueva Frontera debido a la oposición que recibió por parte de los conservadores sudistas de su propio partido, que controlaban la mayoría del Congreso. Pese a sus esfuerzos por mejorar la prosperidad de los estadounidenses, el presidente no consiguió el apoyo necesario para elevar la inversión en educación, proveer seguro médico a la tercera edad o crear un Departamento de Asuntos Urbanos. Con todo, los demócratas sudistas constituyeron un mayor escollo para el progreso en el campo de los derechos civiles, causa en la que el fiscal general Robert Kennedy se encontraba a priori más comprometido que su propio hermano.

---

<sup>9</sup> Discurso de aceptación de la candidatura presidencial. John F. Kennedy: 15 de julio de 1960. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=25966>.

<sup>10</sup> Discurso inaugural. John F. Kennedy: 20 de enero de 1961. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=8032>.



En los inicios de la década se produjo una intensificación del activismo por la igualdad de derechos de los ciudadanos afroamericanos. El movimiento de militancia no violenta de Luther King multiplicó las marchas y sentadas contra la segregación y la discriminación, en las que también colaboraron activistas del recién creado Comité Coordinador Estudiantil de No Violencia (*Student Nonviolent Coordinating Committee*, o SNCC), integrado por miembros de raza negra y blanca. Ante los atentados provocados por los segregacionistas, el propio fiscal general se vio obligado a enviar tropas para proteger las marchas por la libertad, medida que contrastaba con el uso de la violencia policial permitida por gobernadores de estados como Alabama o Misisipi.

El punto culminante en la integración de los movimientos por los derechos civiles se produjo en el verano de 1963, cuando 200.000 manifestantes marcharon por el centro de Washington hasta el Monumento a Lincoln. Según Weisbrot, el evento fue "la mayor asamblea política en la historia de Estados Unidos" (Mackenzie y Weisbrot 2008). Durante su memorable discurso ante la estatua sedente de Abraham Lincoln, Martin Luther King hizo una referencia explícita al sueño americano —su frase más emblemática, "I have a dream", enseguida se convirtió en lema del movimiento—, un sueño que se negaba a una parte importante de la población y que, al mismo tiempo, continuaba constituyendo su meta personal y el sentido de su lucha:

Aunque nos enfrentamos a las dificultades de hoy y de mañana, aún tengo un sueño. Es un sueño principalmente arraigado en el sueño americano. Tengo el sueño de que un día esta nación se levante y haga real el verdadero significado de su credo: "Sostenemos como evidentes estas verdades, que todos los hombres son creados iguales". Tengo el sueño de que un día, sobre las coloradas colinas de Georgia, los hijos de los antiguos esclavos y los hijos de los antiguos esclavistas puedan sentarse juntos a la mesa de la hermandad"<sup>11</sup>.

Decidido a eliminar definitivamente la discriminación racial, Kennedy promovió aquel mismo año una nueva ley de derechos civiles que aboliera *de facto* la segregación en las escuelas públicas e hiciera efectivo el censo de votantes afroamericanos pues,

---

<sup>11</sup> Discurso de Martin Luther King pronunciado en Washington DC, 28 de agosto del 1963. Marcha sobre Washington por el trabajo y la libertad. <https://www.nps.gov/nr/travel/civilrights/dc1.htm>  
En la marcha participaron músicos, actores y artistas como Harry Belafonte, Joan Baez, Charlton Heston, Sidney Poitier, Bob Dylan y Marlon Brando.

pese a la ley aprobada en tiempos de Eisenhower, la medida no se aplicaba en algunos estados. Sin embargo, la ley fue bloqueada en el Congreso por los conservadores sudistas y esto fue cuanto pudo hacer el presidente antes de su asesinato en Dallas, ocurrido a finales de 1963. Pese a las barreras surgidas en las cámaras legislativas, el movimiento popular de reivindicaciones afroamericanas tomó cuerpo a nivel nacional durante el mandato de Kennedy. Desde el punto de vista sociológico abordaba una materia pendiente desde la independencia del país, y jugó un papel esencial en la segunda toma de conciencia nacional sobre el sueño americano. Como explica Cullen:

El movimiento por los derechos civiles de los años 50 y 60 realizó su progreso más significativo al llamar la atención sobre las realidades más escandalosas de la vida americana. Las solas palabras son incapaces de vencer batallas de este tipo, pero al menos permitieron entablarlas. Con éxito en determinados casos (Cullen 56).

### *Johnson y la Gran Sociedad*

Tras suceder a Kennedy, la legislación de derechos civiles ocupaba el primer lugar en al agenda de Lyndon B. Johnson. Los objetivos de su administración no solo se dirigían a continuar una labor que favoreciera el sueño americano de los afroamericanos, en pleno auge de su movimiento reivindicativo, sino también de los emigrantes de primera y sucesivas generaciones. Si Roosevelt y Kennedy bautizaron sus proyectos como *New Deal* y Nueva Frontera, Johnson denominó *Gran Sociedad* a su concepción particular del sueño americano. Como factor común de las reformas sociales, el nuevo presidente situaba la educación como una las prioridades en la solución de cualquier problema de integración. Así lo expresaba en 1965 durante un discurso dirigido al Congreso:

Hoy estamos embarcados en una nueva empresa para poner a funcionar el sueño americano ante las demandas de la nueva jornada. Una vez más, debemos empezar por donde lo hicieron aquellos que consiguieron mejorar su sociedad: con un sistema educativo rediseñado, reforzado y revitalizado<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Mensaje especial al Congreso. Lyndon B. Johnson: 12 de enero de 1965. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsba.edu/ws/?pid=27448>.

La materia pendiente sobre derechos civiles intentó superarse con una primera ley de 1964, que convertía en delito la discriminación en hoteles —causa concreta de la creación de la NAACP a principios de siglo—, restaurantes y lugares públicos, al tiempo que concedía al fiscal general poderes para emprender acciones legales contra la segregación en las escuelas. Además, una comisión para la igualdad de oportunidades laborales recién creada se encargaría de prohibir la discriminación por motivos de raza, religión, origen y sexo. Finalmente, la ley de derecho al voto de 1965 garantizó a todos los ciudadanos su ejercicio electoral de modo que, a finales de año, más de 250.000 afroamericanos se incorporaron al censo de votantes.

Pese a los logros alcanzados, el movimiento por los derechos civiles de los afroamericanos comenzó a fragmentarse durante el segundo mandato de Johnson, y en vecindarios negros de ciudades como Los Ángeles, Chicago y Detroit se produjeron disturbios urbanos graves. Según explican Tindall y Shi:

Resulta comprensible que el movimiento por los derechos civiles dirigiese ahora su interés hacia las clases urbanas negras. A mediados de los años 60, el 70 por ciento de los afroamericanos vivía en áreas metropolitanas, la mayor parte de ellos en guetos de centros urbanos en los que ya no se vivía la prosperidad de la posguerra" (Tindall y Shi 2007: 958).

A diferencia de los estados sureños, los problemas raciales en otras áreas no rurales procedían de un modelo de segregación residencial de difícil solución mediante medidas estrictamente jurídicas. Por otro lado, los éxitos legales alcanzados en la primera mitad de la década quedaron ensombrecidos con el surgimiento en 1966 de una corriente radical de separación racial: el *black power*.

Promovido por el estudiante Stokely Carmichael, líder del Comité Coordinador Estudiantil de No Violencia, la filosofía del *black power* propugnaba una revisión del movimiento por los derechos civiles que comenzaba por la expulsión de los blancos de la organización. El ideario de la nueva facción quedó expresado en una primera declaración escrita por el activista H. Rap Brown, que demolía el mismo concepto de *American dream* como punto de partida: "Rechazamos un sueño americano definido por blancos, debemos trabajar para construir una realidad americana definida por

afroamericanos" (Shannon 2001: 59-60). Aquel mismo año surge también el Partido de los Panteras Negras, nacido en California para promover actos de revolución urbana en favor del nacionalismo afroamericano.

En una segunda línea de acción, Johnson activó en 1965 la ley de inmigración y nacionalidad durante una ceremonia celebrada en un lugar emblemático: la Isla de la Libertad en la bahía de Nueva York. La medida intentaba compensar los daños ocasionados a los migrantes llegados al país desde el sur y el este de Europa, y desde "continentes en desarrollo" como Asia, África y Latinoamérica. Además, la ley abolía las cuotas discriminatorias basadas en la procedencia de los emigrantes: un criterio que se mantenía vigente desde los años 20. La medida instauraba un nuevo sistema de cuotas que equilibraba el trato a todas las razas y nacionalidades por igual, y establecía en 20.000 personas el cupo anual de entradas por país. Durante la década de los 60, el país recibió el mayor contingente de inmigrantes dispuestos a realizar su *American dream* particular: una media de 330.000 al año (Martin 2014).

#### *Balance de la década*

Pese a los progresos alcanzados en el campo de los derechos civiles, la imagen que los estadounidenses tenían de su propio país se vio mermada por dos factores: la guerra de Vietnam y la radicalización del descontento social, expresado en un activismo contracultural. Tras suceder a Kennedy, Johnson inició la llamada "escalada" de tropas en el país, que en 1966 duplicó su número y alcanzó la cifra de 385.000 soldados. La decisión de *americanizar* Vietnam resultaba consistente con la doctrina Truman, aplicada también por el resto de los presidentes durante la guerra fría, pero el esfuerzo —que conllevaba un pulso indirecto con la Unión Soviética— supuso una caída en la popularidad del presidente y un gasto que en 1968 se cuantificaba en 322.000 dólares por cada soldado enemigo muerto. La escalada de tropas originó las protestas en los campus universitarios, que se extendieron a las capitales y al propio Pentágono. Por primera vez, la televisión se encargó de llevar la guerra a los hogares estadounidenses y entre la población cundió un sentimiento de repulsa hacia un conflicto lejano en el que la edad media de las bajas nacionales era de 19 años.

El año de 1968 se convirtió en uno de los más traumáticos del siglo, y así quedaría marcado en el imaginario social tras los asesinatos de Martin Luther King en abril y del senador Robert Kennedy en junio. El descontento, confusión e indignación social reflejados en las constantes manifestaciones, reprimidas a veces con inusitada violencia, no cesó siquiera cuando se decretó el cese de los bombardeos sobre el país asiático y el inicio de negociaciones. Las tensiones sociales se radicalizaron a finales de década, tanto en el campo de las protestas políticas como en la lucha por la igualdad racial. Por otro lado, los logros sociales obtenidos resultaban indudables: el sueño americano intentaba garantizarse a la población afroamericana al menos en el terreno legal, el paro alcanzaba su tasa más baja en quince años —3,3 por ciento de la población activa—, y casi un tercio de los estadounidenses cursaba alguna titulación educativa.

No solo en el imaginario nacional, sino también en el internacional, el país de la prosperidad forjado con el apoyo de emigrantes llegados de todo el mundo había adquirido a finales de los 60 la imagen de una potencia agresora donde sus propios líderes eran asesinados. El *American dream* se convertía en una paradoja, precisamente en la década en que políticos, legisladores y agentes sociales habían realizado un esfuerzo inédito por la democratización de sus propios valores entre minorías, migrantes y sectores sociales desfavorecidos.

## **1.2. Segundo ciclo y tercera crisis. Del 11S a la Gran Recesión**

Tras la fase contracultural del *Anti-paraiso*, extendida a los años 70, Samuel distingue tres nuevas etapas en el desarrollo histórico del *American dream* que se agrupan en un segundo ciclo en parte similar al anterior.

La primera etapa coincide con la década de los 80, momento en que coinciden por un lado un renacimiento del patriotismo gracias al triunfo definitivo de Estados Unidos en la guerra fría y, por otro, una cierta desigualdad económica entre los extremos del arco social. La segunda etapa transcurre durante los años 90 y el autor sitúa en ella la que denomina como período de la *sociedad ansiosa*: una generación de estadounidenses dominados por el factor individualista del sueño, que ha olvidado el

sentido colectivo del concepto en sus orígenes. Finalmente, la llegada del nuevo siglo abre la actual etapa que el historiador, más allá de la consideración de las turbulencias políticas o socioeconómicas del período, entiende como un momento de consagración definitiva de los valores configuradores del *ethos* nacional, hasta el punto de denominarla como la fase del *Ídolo americano*:

Todos los signos indican que el sueño continuará siendo una parte ineludible del panorama cultural, de lo cual deduzco que nuestra mitología primordial servirá como fuerza de empuje en los próximos años, tanto para los estadounidenses como para las otras personas del planeta" (Samuel 2012: 11).

### **Evolución histórica del sueño americano: Segundo ciclo**

Etapas según Samuel

1981-1990: Renacimiento patriótico	Final de la guerra fría, recuperación de los valores tradicionales del <i>ethos</i>
1991-2000: <i>Sociedad ansiosa</i>	Predominio del factor individualista del <i>ethos</i>
2001-2018: <i>Ídolo americano</i>	Tercera crisis. Establecimiento definitivo de los valores del <i>American dream</i>

Círculo configurador del *American dream*: período 1981-2018

Hanson y White, por su parte, se refieren a la actual etapa abierta como el escenario crítico de una tercera toma de conciencia social en torno al *American dream*, según la perspectiva que proporcionan los dos hechos históricos que marcan los primeros años del nuevo siglo: los atentados de la jornada del 11S y la recesión económica de 2007. Sin entrar a considerar el impacto del mayor ataque sufrido sobre suelo estadounidense desde Pearl Harbor, los dos expertos resumen así el paisaje social del momento:

La nación se encontraba atascada en una recesión que la mayoría de los economistas consideraban como la peor desde la Gran Depresión en los años 30. Se perdieron más de 7.200.000 empleos. La tasa oficial de paro superó el 10 por ciento por primera vez en veintinueve años, y el número de estadounidenses que no se molestaban en buscar trabajo o se convirtieron en trabajadores marginales alcanzó el 17 por ciento (...). De acuerdo con estas deprimentes estadísticas, [Barack] Obama declaró que aquello representaba "el American dream en sentido inverso" ( Hanson y White 2011: 5).

La amenaza efectiva contra la población civil ocasionada por los ataques terroristas de 2001, unidos a la denominada *Gran Recesión* de 2007 —término que evoca a propósito el desastre de 1929—, supuso en la conciencia nacional un retorno al escenario convulso de los años 30: la primera etapa del desarrollo histórico del *American dream* que, según Samuel, también constituyó la de mayor peligro para el *ethos*. En la primera década del nuevo siglo, el sueño americano conoció una tercera crisis que podemos abordar desde tres puntos de vista: la precaria seguridad del hogar nacional, el desastre de la crisis financiera y, como consecuencia de ambos, una amenaza a los derechos y libertades civiles.

#### 1.2.1. Los ataques del 11S. La fragilidad de la frontera

Los atentados del 11 de septiembre contra el World Trade Center de Nueva York y el edificio del Pentágono en Washington pusieron de manifiesto ante los estadounidenses la fragilidad de sus fronteras.

En Nueva York, bajo las ruinas de la Zona Cero yacían los cadáveres de 2.977 civiles, 343 bomberos, sesenta policías, ocho médicos y tres oficiales de justicia. Las imágenes de los aviones impactando contra las torres gemelas, ofrecidas en directo y repetidas por las cadenas de televisión, transformaban en realidad la peor pesadilla de unos ciudadanos que, dos generaciones atrás, construían refugios antinucleares en el jardín trasero mientras los niños realizaban en el colegio simulacros de bombardeos. El 11S había conjurado en millones de norteamericanos los demonios domésticos difundidos durante la guerra fría por los géneros cinematográficos de catástrofe e invasiones alienígenas a lo largo de décadas.

Los medios comparaban la tragedia con el bombardeo de Pearl Harbor en 1941, sucedido en "una fecha que perdurará en la infamia" según las palabras de Roosevelt. En sentido estricto, el ataque japonés no había sucedido exactamente sobre suelo nacional, pues Hawái era por entonces un territorio y no gozaba aún de la categoría de estado de la Unión. Estados Unidos solo había sido invadido una vez en el pasado durante la guerra de 1812 contra Gran Bretaña, cuando las tropas británicas marcharon sobre Washington en el verano de 1814 e incendiaron la Casa Blanca, el Congreso y

todos los edificios del gobierno<sup>13</sup>. Aquello había sucedido ciento ochenta y nueve años atrás y apenas perduraba en el imaginario popular. En cambio, Pearl Harbor se recordaba como un golpe todavía reciente contra el hogar nacional y doméstico, conceptos nucleares del sueño americano. El ataque de 1941 supuso 2.400 bajas civiles y militares.

En una alocución dirigida al país doce horas después de los atentados, George W. Bush señalaba dos valores inherentes al sueño americano como motivos fundamentales de la acción terrorista: "Estados Unidos ha sido blanco de los ataques porque somos el más luminoso faro de la libertad y de las oportunidades en el mundo. Y nadie podrá evitar que esa luz deje de brillar"<sup>14</sup>. Cuatro meses más tarde, en su discurso sobre estado de la Unión, el presidente empleaba por primera vez la expresión *eje del mal* para referirse a los potenciales agentes destructivos que amenazaban la paz de las comunidades alineadas con el mundo civilizado. De esta manera, el Comandante en Jefe de la nación y primer ciudadano justificaba acciones de guerra que, en sentido estricto, no se concretaban en una declaración formal de guerra contra país alguno —con excepción de Irak—, a diferencia de lo sucedido en 1941. Al término de este segundo discurso, Bush apelaba al excepcionalismo y al carácter providencialista del pueblo estadounidense en la defensa de las libertades, otras tres notas de identidad características del sueño americano:

Más allá de las diferencias de raza o credo, somos un solo país que llora unido y afronta el peligro unido. En lo más hondo del carácter americano existe honor, y este es más grande que el cinismo. Y muchos han descubierto de nuevo que incluso en la tragedia —especialmente en la tragedia—, Dios está cerca. De repente hemos comprobado que esta será una década decisiva en la historia de la libertad, que hemos sido llamados a jugar un papel único en los acontecimientos humanos. Rara vez ha afrontado el mundo un reto más claro o trascendente. Nuestros enemigos envían a los hijos de otros pueblos en misiones de suicidio y asesinato. Ellos abrazan la tiranía y la muerte como

---

<sup>13</sup> Los invasores encontraron vacía la Casa Blanca, pues el presidente Madison y su esposa habían huido precipitadamente hacia Virginia minutos antes. Los oficiales británicos consumieron la cena preparada para el presidente y, solo después, se prendió fuego a la mansión.

<sup>14</sup> Discurso a la nación sobre los ataques terroristas. George W. Bush: 11 de septiembre de 2001.. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=58057>.



causa y creencia. Nosotros optamos por una causa diferente, forjada hace mucho tiempo en el día de nuestra fundación. Hoy nos reafirmamos en ella. Escogemos la libertad y la dignidad de cada vida<sup>15</sup>.

En la retórica de Bush, el discurso político se identificaba plenamente con las claves del *American dream* a través de un lenguaje que solo una nación herida podía entender y asumir en términos emocionales. Según el imaginario material del *ethos*, la nación-hogar había sido físicamente allanada y golpeada con una violencia nunca antes experimentada en la historia el país, y el presidente apelaba a tres claves intangibles del sueño —oportunidad, libertad, providencia— para invocar la superación de la tragedia.

La sociedad asumió este discurso en los primeros años del mandato de Bush tal como prueba el índice de aprobación popular del presidente, que ascendió desde el 50 por ciento a comienzos del 2001 hasta superar los 86 puntos tras los atentados del 11S<sup>16</sup>. El pueblo se mostraba ampliamente partidario del uso de la fuerza militar para combatir el terrorismo y, según Kellner, por aquellos días se consideraba antipatriótico atacar al presidente y a la administración (Kellner 2010: 34). Sin embargo, las complicaciones surgidas en el conflicto de Irak, la deficiente reacción ante el desastre del huracán Katrina y el resultado negativo de las medidas sociales, políticas y económicas aplicadas marcaron una administración turbulenta, y finalmente derivaron en el desgaste progresivo de la imagen de Bush durante su segundo mandato. A finales de 2008, en pleno colapso del sistema financiero, la aprobación popular de su gestión apenas alcanzaría el 25 por ciento.

En este descenso de la imagen de Bush pesaban, fundamentalmente, dos aspectos relacionados directamente con el deterioro del sueño americano. Por un lado, el cierre en falso de la guerra de Irak en 2003<sup>17</sup> y el aumento en el número de soldados estadounidenses fallecidos —que superaba los 4.000 cuando el presidente republicano

---

<sup>15</sup> George W. Bush: "Address Before a Joint Session of the Congress on the State of the Union," January 29, 2002. Online by Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=29644>.

<sup>16</sup> "Reviewing the Bush Years and the Public's Final Verdict. Bush and Public Opinion", *The Pew Research Center*, 18 de diciembre de 2008, <http://people-press.org/2008/12/18/bush-and-public-opinion>, consultado el 27 de mayo de 2017.

<sup>17</sup> El 1 de mayo de 2003, George W. Bush anunció el cese de las operaciones principales de combate en Irak durante un discurso a bordo del portaaviones USS Abraham Lincoln, con una pancarta de fondo en la que se podía leer "Misión cumplida" (*Mission accomplished*). Las bajas estadounidenses no alcanzaban por entonces a 150 y lo peor de la guerra estaba aún por llegar.

dejó el poder—, y por otro el descenso en la calidad y nivel de vida de los ciudadanos como resultado de la Gran Recesión de 2007.

### 1.2.2. Crisis hipotecaria y ruina doméstica

Los atentados del 11S y las posteriores acciones contra el *eje del mal* afectaron negativamente al concepto de hogar nacional, elemento nuclear del sueño americano. Por un lado, la amenaza terrorista puso en evidencia la vulnerabilidad del suelo nacional; por otro, la larga campaña bélica emprendida como respuesta y el número de bajas, que superaba a finales de década al de las víctimas causadas en la propia jornada trágica, supusieron un desgaste para el país en términos de imagen y de moral social.

En el terreno económico, el estallido de una crisis financiera en 2007 desestabilizó la economía de la nación y afectó al empobrecimiento de las clases medias, provocando un fenómeno que se popularizó con el evocador apelativo de *Gran Recesión*. Concretamente, la amenaza contra el hogar familiar estadounidense se debió a la inflación del sector inmobiliario, una burbuja que solo aquel año empujó a más de un millón de hogares a afrontar juicios por embargo hipotecario.

La brecha abierta por los derivados financieros parecía inabarcable a juicio de los economistas, y el déficit público se agravó en pocos meses hasta alcanzar niveles de la segunda guerra mundial. Los expertos situaban el origen de la recesión en 2004, año en que se inicia una deriva inmobiliaria de préstamos hipotecarios que provocó el endeudamiento masivo de los ciudadanos. Se produjo entonces un fenómeno de mercantilización de los hogares que, a la larga, supuso para muchas familias la pérdida de sus casas. En 2007, cuando la crisis ya era evidente, los bancos habían iniciado procedimientos de desahucio contra 1,3 millones de hogares. En 2008, los embargos afectaban ya a 2,3 millones, lo cual suponía un crecimiento del 81 por ciento en un solo año<sup>18</sup>. La desestabilización de la economía se tradujo en un aumento del desempleo: en octubre de 2009 el paro superó el 10 por ciento de la población activa, mientras que el paro juvenil alcanzaba a más del 27 por ciento.

---

<sup>18</sup> "U.S. Foreclosure activity increases 75 percent in 2007". *RealtyTrac*, 29 de enero de 2008, <http://www.realtytrac.com/content/press-releases/us-foreclosure-activity-increases-75-percent-in-2007-3604?acct=64847>. Consultado el 27 de mayo de 2017.

Alegóricamente, Kimmage compara la ruina doméstica provocada por la recesión con la devastación del huracán Katrina, que en el verano de 2005 asoló el golfo de México y dejó a más de un millón de ciudadanos sin hogar. Para el experto en el *American dream*, el símbolo de aquella crisis económica consistió en la lucha por obtener la propiedad de una casa —a la que denomina "piedra angular del sueño americano"— en un momento en que los especuladores forzaban a los *soñadores* a realizar hipotecas, cuando hubiera sido preferible el alquiler o la compra de hogares más pequeños. La opinión nacional se expresó en las elecciones de finales de 2008:

La naturaleza progresiva del *American dream* —más hogares, más prosperidad, más oportunidades— chocó contra la amarga realidad, justo en el momento en que los estadounidenses se disponían a acudir a las urnas. En ningún otro momento desde la segunda guerra mundial los parámetros del *American dream* se encontraban tan deteriorados (Kimmage 2011: 35-36).

En 2009, los estudios de opinión se hicieron eco de la importancia que los ciudadanos concedían a los aspectos no tangibles del *American dream*. Concretamente, el ciudadano medio asociaba en las encuestas el éxito del sueño americano con la felicidad espiritual —una familia unida y la integración en una comunidad justa—, por encima de la satisfacción de preocupaciones materiales como la propiedad de una casa, la gestión de un negocio propio o la garantía de un seguro de jubilación (Hanson y Zogby 2010: 570). En este sentido, en su estudio sobre el sueño americano entre 1980 y 2008, Kimmage distingue una doble dimensión material y espiritual en el ideal del *ethos*, según la cual los logros económicos tangibles no constituyen por sí mismos su naturaleza o carácter distintivo. "El *American dream* puede definirse como una espiritualización de la propiedad y el consumo —llega a decir—, una inversión de felicidad y dignidad en el consumo y en la propiedad" (Kimmage 2011: 27).

Esta visión *metafísica* del sueño americano podría explicar la apreciación optimista de los estadounidenses del momento, pese al panorama socioeconómico desolador que afrontaban al finalizar la primera década del siglo. Así, según recogen Hanson y White (2011: 12), el 69 por ciento de los ciudadanos creía en 2009 que sus hijos alcanzarían el sueño americano<sup>19</sup>. En plena Gran Recesión, una encuesta de Gallup

---

<sup>19</sup> Penn, Schoen and Berland Associates. Encuesta 19-29 de junio de 2009.

realizada el mismo año entre más de mil adultos estadounidenses ofrecía dos datos reveladores. Por un lado, el 72 por ciento de los estadounidenses continuaba mostrando su acuerdo con uno de los principios fundamentales del *ethos*: "Si trabajas duro y cumples las reglas, alcanzarás el sueño americano en algún momento de tu vida". Además, el 84 por ciento pensaba que los nacidos cincuenta años atrás estaban viviendo una vida mejor que la generación de sus padres<sup>20</sup>.

### 1.2.3. La erosión de los derechos civiles

Como se ha indicado atrás, el retroceso en el ámbito de los derechos civiles experimentado a comienzos del siglo XXI fue resultado tanto de la reacción legal contra la amenaza terrorista como de la recesión económica. En efecto, si los ataques de Al Qaeda sobre suelo nacional demostraron la fragilidad del hogar nacional, pilar de la prosperidad en el ideal del sueño americano, la crisis financiera empobreció a más de dos millones de familias y las arrojó de sus casa. Uno y otro fenómeno, acontecidos a principio y final de la primera década del siglo, provocaron una erosión progresiva de los valores de igualdad inherentes al American dream cuyo alcance, según la definición propuesta por Adams, es independiente de las "circunstancias fortuitas de nacimiento y posición".

Tres semanas tras producirse el 11S, el Congreso aprobó una serie de medidas excepcionales bajo el impulso de la presidencia conocidas por el nombre de Ley Patriótica (*Patriot Act*)<sup>21</sup>, con el objetivo de reforzar la seguridad nacional y evitar nuevos ataques terroristas. La ley justificaba, entre otras medidas preventivas, la detención indefinida de inmigrantes, el acceso del FBI a conversaciones telefónicas, emails y datos bancarios sin previo permiso judicial, o el registro de domicilios y empresas sin consentimiento o conocimiento de sus propietarios. Con independencia de las controversias legales que ocasionaron estas medidas por su posible inconstitucionalidad, la Ley Patriótica supuso un recorte de libertades que afectó no solo a los inmigrantes sino también a la consideración social de ciudadanos pertenecientes a

---

<sup>20</sup> "Recession Leads Many to Change Their View of the American dream", *USA Today*, 10 de marzo de 2009.  
[https://usatoday30.usatoday.com/money/economy/2009-03-10-well-being-index\\_n.htm](https://usatoday30.usatoday.com/money/economy/2009-03-10-well-being-index_n.htm). Consultado el 28 de abril de 2017.

<sup>21</sup> US Patriot Act es el acrónimo de "Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act of 2001".

minorías étnicas y religiosas. Si bien la Ley condenaba explícitamente la discriminación sufrida por estadounidenses musulmanes y de origen árabe, las medidas constituían un retroceso en las garantías legales de los ciudadanos. Tras su aprobación, la Asociación Nacional de Derechos Civiles (American Civil Liberties Union, ACLU) denunció las posibles lesiones derivadas contra ciudadanos extranjeros y nacionales: "La legislación incluye cláusulas que pueden permitir el maltrato de inmigrantes, la supresión de la crítica y de la investigación, y la vigilancia de ciudadanos absolutamente inocentes"<sup>22</sup>.

La pugna entre seguridad nacional y libertades civiles pone de manifiesto una tensión recurrente, presente en la historia de la nación desde sus orígenes como república independiente<sup>23</sup>. En este sentido, los logros obtenidos a lo largo del siglo previo en el campo de los derechos civiles quedaban en parte suspendidos o mermados ante las medidas legales extraordinarias para la prevención del terror. Por este motivo, diversos sectores de la opinión pública alertaron de los peligros sociales que podían derivarse del blindaje de fronteras anunciado por el discurso oficial, en un país cuyo origen y principal fuerza se apoyaban sobre la épica emigrante y su particular sueño de prosperidad. La percepción de riesgo en el contexto urbano de Estados Unidos llegó a convertirse en un lugar común mediático, donde podían advertirse síntomas de descomposición en la vinculación entre ciudadano e instituciones sociales: desconfianza en el Estado como garante de seguridad, xenofobia, venganza, proliferación de las teorías de la conspiración, obsesión ante la invasión, nacionalismo, enquistamiento social... Todos ellos lesivos para el *American dream* como *ethos* de identidad nacional.

El final de la década trajo consigo la sucesiva expiración de secciones de la Ley Patriótica y el restablecimiento de los derechos civiles de los inmigrantes. Con todo, durante las dos administraciones de Barack Obama no llegó a cumplirse una de las promesas más difundidas durante la campaña electoral de 2008: el cierre del centro de detención de Guantánamo —limbo extraterritorial donde las garantías constitucionales escapaban a cualquier control—, y el cese de los juicios militares contra ciudadanos

---

<sup>22</sup> "ACLU Responds to Senate Passage of Anti-Terrorism Bill, Ashcroft Speech. Promises to Monitor Implementation of Sweeping New Powers". *American Civil Liberties Union*, 25 de octubre de 2001. <http://www.aclu.org/natsec/gen/12464prs20011025.html>, Consultado el 27 de abril de 2017.

<sup>23</sup> Es conocida la antigua frase de Benjamin Franklin, pronunciada en 1775 en la Asamblea de Pensilvania: "Aquellos que renuncian a la libertad esencial para adquirir una seguridad temporal no merecen ni una ni otra". *Votes and Proceedings of the House of Representatives, 1755-1756* (Philadelphia, 1756), pp. 19-21.

civiles. La llegada de Obama a la Casa Blanca supuso, por otra parte, un hito en el movimiento por los derechos civiles de los afroamericanos. En palabras de White, "considerando su victoria, Obama se convirtió en mucho más que otro simple candidato ambicioso en busca de la presidencia: se convirtió en la encarnación del sueño americano en sí mismo" (White 2011: 42).

En su investigación sobre el *American dream* en el siglo XXI, Hanson subraya además las desigualdades de género a la hora de considerar el equilibrio de oportunidades entre hombres y mujeres. La experta señala que, pese a los logros alcanzados en las últimas décadas, la brecha todavía se extendía en la segunda década del nuevo siglo a áreas como educación, empleo, ingresos y política laboral:

Hoy día las mujeres asisten a la universidad y se gradúan en un número que excede al de los hombres, pero sus especializaciones continúan dándoles acceso a ocupaciones de bajo nivel y menor sueldo, tradicionalmente desempeñadas por mujeres. Por cada dólar que gana un hombre con su trabajo, una mujer gana un promedio de setenta y siete centavos (Hanson y White 2011: 144-145).

A juicio de Hanson, las actitudes de hombres y mujeres son idénticas respecto a la aspiración del sueño americano, si bien su análisis —basado en estudios de opinión manejados en torno a 2010— señala algunas diferencias de género. Entre ellas, la tendencia de la población femenina frente a la masculina a considerar la dimensión espiritual o metafísica del *ethos*, y una mayor sensibilidad de las mujeres a la hora de apreciar desigualdades o desventajas en el acceso de los aspirantes al sueño americano. Además, la investigadora considera que las mujeres son más optimistas respecto a las oportunidades de los hijos para alcanzar una vida mejor que la de sus padres.

Hanson sostiene, finalmente, que la búsqueda del equilibrio entre hombres y mujeres plantea una nueva frontera para el *American dream*, con retos específicos para obtener la igualdad de oportunidades. La nueva frontera incluye, en primer lugar, la provisión de itinerarios profesionales y ocupacionales que reconozcan y tengan en cuenta las obligaciones familiares de las mujeres. En segundo lugar, el impulso de leyes y políticas que promuevan el desarrollo de las familias y sus valores, y no solo la

prosperidad económica. Por último, una revisión de la legislación que termine definitivamente con la discriminación de la mujer y el acoso sexual.

En 2011, el estudio coordinado por Hanson y White sobre el *American dream* del nuevo siglo concluyó que, pese al avance en el campo de los derechos civiles alcanzado en las cinco décadas previas, aún no existía verdadera igualdad de oportunidades para alcanzar el sueño americano, dadas las restricciones de acceso que aún se daban en la sociedad estadounidense en los ámbitos de clase social, raza, etnia y género.

## 2.

### Narrativa popular del *American dream*: arquetipos del imaginario fílmico

A lo largo de las seis etapas históricas señaladas por Samuel en su estudio del *ethos*, el concepto de sueño americano ha experimentado un desarrollo paralelo en la conciencia nacional y social de los ciudadanos, en especial en los tres períodos indicados de crisis: *New Deal*, etapas del *Anti-paraiso* y del *Ídolo americano*. Como se ha advertido al analizar los momentos críticos, los principales agentes de esta evolución pertenecen a tres ámbitos sociales: la estabilidad del hogar nacional, la prosperidad de los hogares domésticos y la igualdad de derechos civiles.

Junto a los aspectos de tipo político, económico y social, en la configuración y desarrollo del *ethos* ha jugado un papel esencial la influencia del elemento narrativo a través de las artes y los medios de comunicación, cuyas expresiones en la cultura popular alcanzaron una difusión creciente a partir de los años del *New Deal*. La literatura, la prensa, el cine y la televisión se han encargado de configurar, refigurar y actualizar este carácter distintivo de la sociedad estadounidense a lo largo de casi un siglo, desde la acuñación del concepto de *sueño americano* en 1931. En este proceso configurador, el cine adquirió un protagonismo creciente como medio difusor de ideas y estereotipos entre las clases populares, en especial tras la aparición del cine sonoro en 1927 y su expansión por las 22.000 salas existentes en el país a comienzos de los años 30 (Valentine 1994: 90). Como señala Samuel:



Dado que se trata más del viaje que del destino, y que llegar a un lugar siempre es más excitante que la propia llegada, no resulta sorprendente que el sueño americano haya sido clave dentro de la cultura popular de consumo. El cine ha compartido una íntima relación con el sueño, por supuesto, y ha empleado su mitología como herramienta fundamental de los guionistas de Hollywood (Samuel 2012: 8).

Cine y sueño americano irrumpieron al mismo tiempo en el panorama social de un país arruinado, precisamente cuando la conciencia nacional herida necesitaba una refundación de sus valores. Las reformas legales y financieras emprendidas como parte de la estrategia del *New Deal* provocaron una oleada de optimismo y confianza en todo el país, y la renovación narrativa del cine en géneros, temática y tecnología contribuyó a la forja del *ethos* y de la conciencia nacional a lo largo de los años 30. Según asegura Shindler, Hollywood respondió a la quiebra y al peligro de una revolución social subrayando la pervivencia de determinadas tradiciones institucionales y mitos nacionales, en especial “el culto norteamericano al individualismo, y la creencia de que cualquiera a través de la honestidad, la perseverancia y la fe puede alcanzar cualquier objetivo” (Shindler 1996: 73). El alcance social de los arquetipos difundidos por Hollywood entre 1929 y 1940 puede calibrarse mejor si se tiene en cuenta que, durante ese período, se produjeron y estrenaron más de cinco mil películas, y que cada semana acudía a los cines una media de 60 millones de espectadores (Butsch 2001: 108).

Durante la primera etapa evolutiva del *American dream*, el alcance social de los mitos y arquetipos narrativos difundidos por el cine se mantuvo a lo largo de más de dos décadas hasta consolidarse en la posguerra y primeros años de la guerra fría, segunda etapa considerada por Samuel. Puede hablarse, por tanto, de la forja de una verdadera narrativa cinematográfica del sueño americano, en continua interacción con las tendencias sociales y sucesos históricos acontecidos en las demás fases acotadas por el investigador: la etapa contracultural de los años 60 y 70, el renacimiento patriótico de los 80, la *Sociedad ansiosa* de los 90 y la fase actual que se abre con la llegada del nuevo siglo, en la que los valores del sueño americano experimentan un fenómeno de implantación globalizante.

A lo largo de las etapas evolutivas del *American dream* descritas en el epígrafe anterior se han señalado los referentes constitutivos y los valores fundamentales de identidad del sueño, surgidos en la Gran Depresión y replanteados en dos momentos críticos posteriores: las décadas de los 60 y 70, y el período actualmente abierto y nacido con el nuevo siglo. Se trata de siete aspectos arraigados en el imaginario social que a su vez presentan una naturaleza narrativa inherente, por lo que podría hablarse de un imaginario socio-narrativo del sueño americano constituido por las siguientes claves dramáticas:

1. Búsqueda de la prosperidad como objetivo del soñador
2. Emprendimiento de un viaje de fundación o refundación
3. Construcción de un hogar doméstico en una tierra de promisión
4. Contribución a la construcción del hogar nacional
5. Providencialismo y sentido de misión
6. Igualdad de oportunidades para acceder al sueño americano
7. Afán por garantizar el sueño americano a la siguiente generación

A lo largo del presente capítulo se señalarán las claves o arquetipos de esta narrativa cinematográfica peculiar —la narrativa del *American dream*— vigentes durante la evolución del sueño americano, así como los títulos, directores y tendencias de producción de mayor relevancia en la configuración y refiguración del *ethos*. Las cuatro primeras claves dramáticas se refieren a conceptos físicos o tangibles del *American dream* como el viaje, la fundación del hogar y la búsqueda de la prosperidad; las restantes, por otro lado, presentan una dimensión de carácter inmaterial o intangible como el sentido de misión, la igualdad de oportunidades y el aspecto intergeneracional del *ethos*.

El análisis de cada clave intentará ofrecer una exposición de sus dimensiones sociales, históricas y narrativas, al tiempo que se identifican y valoran los arquetipos filmicos que han contribuido de manera más influyente a la configuración de imaginario del sueño americano a través del cine, desde los años 30 hasta el momento actual, con una atención especial a la implicación del cine en los tres momentos de crisis experimentados en la evolución histórica del sueño americano. En este estudio sintético de los arquetipos se señalarán los títulos, directores, tendencias y recursos artísticos de

mayor influencia en la evolución del imaginario social y narrativo del *ethos*, según una doble perspectiva sincrónica y diacrónica de la historia del cine y de la historia social del *American dream*. De este modo, una vez identificados los arquetipos propios de las siete claves narrativas señaladas, se contará con una metodología de análisis que proporcione, de manera integrada, unas categorías sociales, históricas y filmicas para un estudio de la representación del sueño americano en el cine de exploración espacial — en definitiva, del sueño espacial—, a través de sus títulos de mayor proyección e impacto social.

## **2.1. Búsqueda de la prosperidad como objetivo del soñador**

En la primera escena de *Luces de la ciudad* (Charles Chaplin, 1931), un vagabundo es sorprendido por las autoridades municipales durante la inauguración de un monumento dedicado a la paz y a la prosperidad. La escena constituye todo un alegato social en los tiempos de la Depresión pues, en el momento de la retirada del velo, el vagabundo aparece dormido en el regazo de la estatua.

*El padrino* (Francis F. Coppola, 1972) ofrece otro planteamiento memorable. La pantalla aún se encuentra a oscuras cuando se escucha la frase contundente de Amerigo Bonasera: "América hizo mi fortuna". Un personaje secundario, empleado de pompas fúnebres, da comienzo al drama en la penumbra del despacho de su compatriota don Corleone, jefe de una de las familias mafiosas más poderosas de Nueva York en 1945.

Ambos ejemplos plantean dos visiones completamente opuestas del sueño americano a través de la idea de prosperidad. El primero tiene lugar durante la Gran Depresión, precisamente en el mismo año —1931— en que Adams acuña el concepto de sueño americano. Chaplin, el vagabundo anónimo, es uno de esos ciudadanos empobrecidos por la crisis de la noche a la mañana, desprovistos de hogar, que marchan de un lado a otro de un país cuyas autoridades —con el presidente Hoover a la cabeza— se felicitaban por la prosperidad alcanzada. A comienzos de los años 30, el filme de Chaplin suponía una reivindicación de los derechos sociales del ciudadano. Tanto la producción como el relato narrado se sitúan en la primera etapa de consolidación del sueño: aquella en la que, según Samuel, se definen los valores propios del *ethos*.

Por su parte, Coppola rueda en los 70 su película sobre el fracaso del *American dream* mediante un relato que transcurre en la posguerra, en un momento en que aquellos valores adquirieron la categoría de mitos. En este caso, el director ofrece su visión crítica del sueño americano en una etapa en que predomina la postura contracultural sobre los valores nacionales. Vito Corleone llegó a Estados Unidos cuando tenía nueve años y creció en la Pequeña Italia, en un ambiente marcado por el enquistamiento social y la corrupción: dos principios completamente opuestos al *American Dream*. A la vuelta de los años, Bonasera y Corleone hacen balance de sus respectivas opciones y el Don se burla del fracaso experimentado por el funerario: la policía velaba su sueño de buen ciudadano, hasta que un día comprobó que no existía verdadera justicia en su mundo idealizado. La fortuna aludida en el diálogo inicial del filme es ficticia, pues solo en la sociedad paralela de don Corleone son posibles la auténtica justicia y la auténtica prosperidad.

#### 2.1.1. Los conceptos de éxito y fracaso en Hollywood y en *Indiewood*

Los relatos de Chaplin y de Coppola transcurren con el telón de fondo de la Gran Depresión y el *New Deal*. Por entonces, la miseria y el fracaso despertaron en la audiencia un interés inusitado hasta entonces por los argumentos cinematográficos de orientación social. Los productores de Hollywood, que desde 1927 se adaptaban a la revolución sonora, no desatendieron la demanda. Según explica May, esta tendencia social en los temas y argumentos fílmicos interesó especialmente a realizadores independientes como Ford, Wyler, Capra, LeRoy, Welles, Berkeley, Vidor o el propio Chaplin, la mayoría de ellos inmigrantes, que durante los años 30 recibieron poderes de los estudios para controlar sus propias producciones, algo impensable durante la década previa. Advierte May:

Las encuestas de opinión pública, memorándums y datos de audiencia demuestran que, incluso antes de que el *New Deal* se estableciera en 1933, muchos realizadores habían creado un lenguaje para lo que todavía no existía: una democracia de productores pluralistas hostiles a lo que el presidente Roosevelt denominaba los nuevos "cambistas" y "señores feudales" de la industria" (May 2000: 97).

Antes que en el cine, toda una generación de escritores que incluía nombres como Steinbeck, Lewis, Dos Passos o Sinclair había descrito en toda su crudeza los efectos del desastre económico y atacado la degradación de valores que aquejaba al país desde tiempo atrás, con una atención especial a las desigualdades y a la corrupción política. Sobre este precedente, el *New Deal* fomentó un clima de autocrítica que, en palabras de Gubern, “explica la súbita radicalización de una buena parte de la producción de Hollywood en estos años, que parece alcanzar por fin una edad adulta con el examen crítico de los grandes problemas que ensombrecen el rostro del país” (Gubern 2000: 209).

Esta sensibilidad social hacia la prosperidad de los emigrantes y las clases desfavorecidas se tradujo, por una parte, en una estrecha conexión entre la industria del entretenimiento y la audiencia, y al mismo tiempo incorporaba al cine dentro la corriente crítica nacida en los medios y en las demás artes. Como aprecia Stead, Hollywood asumió buena parte de las preocupaciones y de la iconografía de los radicales y de los artistas del *New Deal*, “y lo hizo de un modo tan brillante que proporcionó a América un cine reconocido amplia e inmediatamente como la obra artística más excelente surgida durante Depresión” (Stead 2014: 97).

En cuanto arquetipo filmico, la prosperidad —la *fortuna*, como es denominada por Bonasera— aparece vinculada al sueño americano como recompensa del trabajo esforzado. Se trata de uno de los temas y claves dramáticas que, como sostiene May (2002: 34), fueron reformulados por el cine del *New Deal* hasta configurar un imaginario del *American dream* que perdura hasta nuestros días y que ha incluido, a largo de las décadas posteriores, a toda una suerte de personajes emprendedores, aventureros, pequeños empresarios y, en definitiva, hombres y mujeres hechos a sí mismos. Así, en *Tucker: Un hombre y su sueño* (1988), Coppola de nuevo propone un relato diferente sobre el sueño americano, al mostrar la lucha titánica de un diseñador de automóviles contra la poderosa industria de Detroit durante los años 50. En *El aviador* (2004), Martin Scorsese narra en clave de *biopic* la vida de Howard Hughes, propietario de los estudios RKO, diseñador aeronáutico y fundador de la TWA. Este mismo director muestra una peculiar visión sobre el fracaso del sueño americano en *Uno de los nuestros* (1990), a través de un joven que intenta escalar su posición social en el mundo de la mafia y en la sociedad neoyorkina. A este respecto, conviene indicar que el

arquetipo del mafioso surge en Hollywood precisamente en los años inmediatos de la Gran Depresión, antes de que la industria del cine decidiera repudiar a los personajes corruptos para apostar definitivamente por la ética del *New Deal*.

Durante los años posteriores al colapso económico de 2007, una generación de directores independientes comprometidos con las preocupaciones del ciudadano corriente propuso una interesante revisión de los valores del *American Dream* (Sánchez-Escalonilla y Rodríguez Mateos, 2016). Realizadores como Alexander Payne, Jason Reitman, Valerie Faris, Jonathan Dayton o Tom McCarthy, todos ellos pertenecientes a la corriente *Indiewood*<sup>24</sup>, han planteado en su cine un nuevo enfoque de los conceptos de éxito y fracaso según la dimensión metafísica indicada por Kimmage (2011). La antítesis éxito-fracaso remite precisamente a la idea tradicional de prosperidad, pero en los guiones de los mencionados directores se plantea a menudo si el alcance de las metas materiales o tangibles supone necesariamente el cumplimiento del sueño americano, como sí se sugiere en títulos precedentes como *Cinderella Man* (Ron Howard 2005) o *En busca de la felicidad* (Will Smith 2006)<sup>25</sup>.

Desde una postura completamente opuesta a la cultura materialista del éxito, Faris y Dayton relatan en *Pequeña Miss Sunshine* (2006) —producida el mismo año que el filme de Will Smith— el viaje de la familia Hoover desde Nuevo México a California para que la pequeña Olive participe en un concurso de belleza infantil. Como en otros títulos del movimiento *Indiewood*, en el filme se señala como injusta la dicotomía entre ganadores y perdedores. Michael Arndt, guionista de *Pequeña Miss Sunshine*, construyó toda su historia en torno a un pensamiento de Proust según el cual los años felices son años malgastados, mientras que los años infelices revelan quiénes somos realmente. Mientras consideraba esta idea para su guion, Arndt escuchó unas declaraciones del entonces gobernador de California, Arnold Schwarzenegger, en las que confesaba que los perdedores eran la única cosa que odiaba en este mundo: “Pensé que se trataba de un sentimiento horrible. Deseaba atacar la idea de que las personas solo pudieran dividirse

---

<sup>24</sup> Con este nombre se conoce desde principios de siglo XXI a la fórmula industrial de hibridación entre el patrón comercial de Hollywood y el cine independiente. El fenómeno *Indiewood* supuso el auge de divisiones independientes como Focus, Miramax o Fox Searchlight, surgidas en el seno de los grandes estudios.

<sup>25</sup> Este último título relata la historia de un padre desahuciado, obligado a vivir con su hijo pequeño en unos lavabos públicos, y su transformación en un corredor de bolsa millonario.

en ganadores o perdedores, y esto inspiró el personaje de Richard, el padre de Olive” (Goldsmith 2007: 68).

La historia de la familia Hoover —nótese la referencia al presidente de la Gran Depresión, que basaba su discurso en la prosperidad nacional— comienza con la pequeña Olive, que visiona compulsivamente un vídeo sobre la elección de Miss América. A continuación su padre, Richard, imparte una conferencia en la que presenta su libro *Niégate a perder* ("Refuse to Lose"), que garantiza el éxito de cualquier empresa o proyecto a través de nueve pasos que promete infalibles. Paradójicamente, la inversión de todos los ahorros de la familia, que Richard dedica a la edición del libro, pondrá a los Hoover al borde de la bancarrota. *Pequeña Miss Sunshine* constituye una fábula sobre el moderno *American Dream* del siglo XXI. Todos los miembros del clan a bordo de la Volkswagen son unos perfectos fracasados en sus sueños particulares, excepto Olive. Cuando finalmente se decidan a acompañar a la niña en el escenario, en medio de su fracaso simbólico ante las representantes de otros estados y sus hostiles padres, los Hoover superan su fractura y regresan a Nuevo México transformados en una nueva familia. En el filme de Faris y Dayton, la recomposición familiar en torno a un hogar renovado certifica la validez del componente espiritual del *American dream* señalado por Kimmage: esperanza y optimismo en la persecución de la felicidad, entendida como auténtica prosperidad.

#### 2.1.2. La prosperidad como clave dramática del relato fílmico

A la hora de analizar o construir estructuras dramáticas en los argumentos fílmicos sobre el sueño americano, el concepto de prosperidad puede considerarse a través de tres recursos presentes en las tramas argumentales: el *tema* del guion, la *meta interior* y *objeto externo* de los protagonistas<sup>26</sup>.

El *tema* de un guion consiste en la propuesta de reflexión que realiza el guionista a través de su relato. Corresponde a una visión particular sobre un aspecto relacionado con los misterios humanos y las ciencias que los tratan: las humanidades y, de manera

---

<sup>26</sup> Los conceptos relativos a dinámica de conflictos y estructura de guion empleados en la presente investigación siguen la materia expuesta en Sánchez-Escalonilla, A. (2013) *Estrategias de guion cinematográfico. El proceso de creación de una historia*. Barcelona: Ariel (segunda edición corregida y aumentada).

secundaria, las ciencias sociales. En este sentido, en cuanto clave socio-narrativa del *American dream*, la prosperidad presenta un tema nuclear que abarca aspectos de tipo ético, antropológico, sociológico, económico e histórico. De ahí que el cine, más allá de las historias individuales que pueda mostrar, constituya un poderoso medio de reflexión y transmisión de ideas en torno a la configuración de valores de identidad sociales.

La dinámica peculiar de los conflictos dramáticos en el cine —internos, de relación y básicos en tramas de acción— se desarrolla en coherencia con los temas tratados pues, además, surgen de ellos. La construcción de personajes se lleva a cabo desde de su ámbito interno, desde el propio santuario de la conciencia, y para ello se diseñan conflictos interiores articulados sobre *metas interiores*: motivaciones básicas que explican la actuación de los protagonistas en última instancia, al tiempo que resumen su personalidad en torno a este recurso.

La evolución de los personajes a lo largo del guion, sean moderadas o radicales, se producen como consecuencia de los cambios experimentados en sus metas interiores. Al mismo tiempo, la meta interior de los personajes permite al guionista expresar los temas o propuestas de reflexión que dan sentido a su historia. Además, la evolución de los protagonistas a lo largo del guion puede también calibrarse en torno a la pérdida o ganancia de felicidad al término del relato. En este sentido, la prosperidad en cuanto clave socio-narrativa del sueño americano presenta un tema muy apropiado para abordar una reflexión en torno a la felicidad, considerada aspecto capital en el *ethos* de la sociedad estadounidense desde que Jefferson la mencionara como derecho esencial al redactar la Declaración de Independencia.

La prosperidad puede constituir la meta interior de los personajes y, al mismo tiempo, uno de sus objetos externos: un bien intangible o tangible en uno u otro caso. En el primero, la prosperidad como meta interior quedaría circunscrita al ámbito espiritual del protagonista: más allá de los objetivos materiales perseguidos —riqueza, educación, nivel social, estatus de ciudadanía, acceso a un puesto laboral, derecho a voto...—, el personaje experimenta un progreso personal en forma de satisfacción interior que solo puede determinarse mediante conceptos como progreso individual, bienestar familiar, paz interior, equilibrio emocional, tranquilidad de conciencia, reto personal... Estados mentales como consecuencia de los objetos externos alcanzados (a



veces frustrados, pues depende de cómo se cuente la historia). Esta segunda modalidad de la prosperidad como meta interior coincide con la dimensión metafísica del *American dream* señalada por Kimmage, pero también con la consideración integral del *ethos* como estado mental, a su vez apuntada por Hanson y White.

Examinemos de nuevo dos ejemplos mencionados que abordan la prosperidad del *American Dream* como temas de sus guiones: *El padrino* y *Pequeña Miss Sunshine*. En el primero, Michael Corleone experimenta un arco de transformación que discurre desde su condición inicial de ciudadano ejemplar y héroe de guerra condecorado, hasta la sustitución final de su padre al frente de la familia mafiosa más poderosa de Nueva York. Ante el joven Corleone se abren dos modos de entender el concepto de prosperidad. El primero, según las normas sociales del *ethos*; el segundo, según las normas de una sociedad paralela con sus propios códigos. Cuando el protagonista comprueba la injusticia del primero, sufre un desencanto similar al de Bonasera y adopta los valores encarnados por don Corleone. La transformación de Michael se produce a través de un desplazamiento de su meta interior: si en un principio su personalidad se identificaba con la de un ciudadano ejemplar en una tierra de promisión —el *ethos* tradicional del *American dream*—, tras el atentado sufrido por su padre, en el que está implicada la policía, sufre una crisis de conciencia y se pregunta qué debería hacer para ser un digno y buen hijo de don Corleone. El dilema se resuelve con el ingreso en otra sociedad y la adopción de sus valores para alcanzar un objeto externo muy concreto: la protección de su propia familia, de la que no ha querido saber mucho en los últimos años.

En el caso de *Pequeña Miss Sunshine*, el guion presenta un personaje colectivo en marcha hacia California. La prosperidad se expresa nuevamente a través del tema del guion, el objeto externo y las metas interiores de los protagonistas. El objeto externo tangible de la familia Hoover ya aparece en el planteamiento del guion: el premio que Olive puede alcanzar en el concurso de belleza infantil de Redondo Beach. La familia se pone en marcha hacia California, la tierra de promisión por excelencia en el imaginario del *American dream*, a bordo de una furgoneta en la que viajan adultos fracasados en sus particulares objetos externos, en sus personales búsquedas de la prosperidad.

Durante el clímax del guion, situado en la competición final de California, tiene lugar el fracaso definitivo de los Hoover ante la frustración de todos los objetivos tangibles de los personajes: la edición de un libro, la obtención de una beca de prestigio, la admisión en una escuela de aviación... y el triunfo en un concurso de belleza infantil que dio origen a la aventura familiar. Sin embargo, los Hoover regresan felices a Nuevo México tras descubrir una motivación poderosa: la unión de su familia por encima de proyectos personales y, especialmente, del éxito material y la consideración social. Esta última idea se refleja alegóricamente en el concurso, donde se dan cita participantes infantiles de otros estados del país. El rechazo de la dicotomía éxito-fracaso constituye el tema particular expresado por Ardnt en su guion, en el que también plantea una revisión del concepto de prosperidad a la luz del nuevo sueño americano.

## **2.2. Emprendimiento de un viaje de fundación o refundación**

Dentro de los imaginarios narrativos del sueño americano destaca el lugar común del viaje de fundación o refundación doméstica, referente de identidad nacional en una gesta de protagonismo individual y colectiva. En cuanto aspecto socio-narrativo del *ethos* estadounidense, el viaje puede desdoblarse a su vez en tres claves:

- La *construcción del hogar* como objetivo del trayecto.
- El territorio de *frontera*.
- La condición de los desplazados, que pueden caracterizarse como *pioneros*, *colonos* o *emigrantes*.

Dado que la construcción del hogar constituye en sí misma una clave del *American dream* y será tratada aparte, centraremos nuestra atención en el concepto de frontera y en los protagonistas de los viajes de fundación y refundación.

### **2.2.1. La frontera como motor de expansión**

En la memoria social estadounidense se dedica un lugar especial a los desplazamientos de pioneros, colonos y emigrantes a través del continente, bien para establecerse en límites hostiles de territorios por explorar —caso de los pioneros—, o

bien para iniciar una nueva vida en una tierra de promisión previamente habitada —caso de colonos y migrantes—. Dentro de la épica característica del sueño americano, el viaje se encuentra unido a los conceptos de progreso social y arraigo doméstico desde que Frederick J. Turner propusiera en 1893 su tesis sobre la frontera publicada en el ensayo *The Significance of the Frontier in the American History*, tesis actualizada posteriormente por Faragher (1999). Según Turner, la frontera constituyó el motor primordial de la expansión del país en su primer siglo de existencia:

El desarrollo social estadounidense se ha producido de manera continuada en torno a la frontera. Este perenne renacimiento, esta fluidez de la vida americana, esta expansión hacia el oeste con sus nuevas oportunidades, su continuo contacto con la simplicidad de la sociedad primitiva proporciona las líneas maestras del carácter americano. El verdadero punto de vista en la historia de esta nación no es la costa atlántica, sino el Gran Oeste (Turner 2014: 10).

La tesis de Turner sobre la frontera alcanzó progresiva influencia en el pensamiento y en la investigación concernientes a los campos histórico y sociológico. Básicamente, este ideario se puede sintetizar en cuatro postulados fundamentales:

- La historia de Estados Unidos se identifica con la historia de la colonización del oeste.
- La frontera ha modelado el carácter estadounidense, su *ethos* peculiar, y supuso un factor de individualismo vital en la democratización del país.
- La frontera constituyó un crisol para la americanización de los inmigrantes.
- La frontera constituyó un factor de unidad y de ideario nacionalista.

En 1893, durante la exposición de su tesis ante la Asociación Histórica Americana, Turner señaló que la expansión y colonización del país había terminado con la reciente desaparición de territorios ignotos en la geografía del país. Como consecuencia se había cerrado el primer período de la historia de Estados Unidos, pero no por ello había desaparecido uno de los rasgos configuradores del *ethos* nacional. El historiador lo señala de manera contundente en su ensayo:

Sería un profeta temerario quien asegurara que el carácter expansionista de la vida americana ha cesado por completo. El movimiento ha sido su factor dominante y, a menos que este adiestramiento carezca de efecto sobre todo un pueblo, la energía americana continuará demandando un campo más amplio para su ejercicio. Pero nunca más volverá la tierra libre a ofrecer sus dones por sí misma (Turner 2014: 81).

La influencia de los postulados de la tesis de Turner puede apreciarse especialmente en el imaginario e iconografía del género cinematográfico del wéstern, cuyos referentes narrativos coinciden a menudo con los propios del géneros de aventuras: exploración de un espacio ignoto, espíritu de búsqueda y contemplación, control del espacio y, por último, afrontamiento de peligros y contraintenciones. Junto a estas notas coincidentes, wéstern y aventura comparten además la dimensión épica de sus protagonistas, embarcados en un viaje donde sus objetos externos de exploración a menudo se extienden a la construcción de un hogar en territorios de frontera. La historia y el carácter estadounidenses se hacen presentes en la dramatización del wéstern y la aventura, de manera que la propia ficción revierte en la construcción del imaginario del sueño americano en un ciclo de realimentación. Bardavío se refiere así a esta conexión entre historia y ficción:

Hay una complicidad analógica entre la aventura que puede hacerse historia y entre la historia que puede hacerse aventura (...). La historia se resuelve, paradójicamente, como la historia de la conquista del planeta, así es que la historia es, en cierto modo, una aventura superior, la gran aventura del hombre en la tierra (Bardavío 1977: 50-51).

Más de un siglo después de que Turner expusiera su tesis, resulta significativo corroborar la vigencia de los postulados sobre la frontera en estas afirmaciones de Levinson, recogidas en su estudio sobre la representación del mito del éxito en el cine:

El infatigable espíritu estadounidense requiere movilidad perpetua y continuo mejoramiento. Conformismo equivale a complacencia. La falta de ambición por lo mejor es absolutamente antipatriótica según los supuestos del mito. Por eso debemos desarraigarnos continuamente en nombre del progreso, y andar literalmente inquietos si deseamos triunfar (Levinson 2012: 34).

Esta movilidad permanente a la que se refieren Turner y Levinson constituye el motor dramático de los dos géneros cinematográficos que precisamente mejor se identifican con el *ethos* y la historia nacional: el wéstern y la *road movie*.

#### 2.2.2. El wéstern y primigenio sueño americano

En el imaginario nacional permanece como referente perenne el viaje del *Mayflower*, entre otras travesías desde Europa hacia el nuevo mundo. A bordo viajaban 135 colonos que arribaron en noviembre de 1620 a la roca de Plymouth, hoy Massachusetts, aunque su destino original era el territorio de Virginia, primer enclave inglés en la costa americana. Un temporal al término de la travesía provocó el desvío de la nave y, de este modo azaroso, se originó un segundo foco de expansión, esta vez en territorio inexplorado: una tripulación civil integrada por colonos se transformó en una tripulación de pioneros que arribó a una tierra, situada más al norte, donde nadie les esperaba.

La historia de Estados Unidos puede resumirse en una expansión desde estos dos enclaves costeros hacia el oeste, atravesando diversas fronteras naturales —los Apalaches, el Misisipí, las Rocosas— hasta alcanzar el Pacífico. El nombre de la compañía que había recibido el permiso de colonización para los Padres Peregrinos del *Mayflower* guarda resonancias épicas: Company of Merchant Adventurers. Desde entonces, a lo largo de tres siglos, las líneas que separaban los emplazamientos europeos de las tierras salvajes se desplazó lenta y progresivamente. Al mismo tiempo, los territorios se transformaban en estados organizados de la Unión hasta que la idea de "frontera" quedó oficialmente suprimida por Turner en 1893.

El cine, surgido pocos años después de la lectura de aquella tesis en la Asociación Histórica Americana, popularizó el género del wéstern como si se tratara de un nuevo mito de fundación donde la amenaza y el peligro acompañaban la conquista de una tierra virgen y hostil. Place comenta a propósito de la condición mítica del nuevo género:

Las visiones filosóficas sobre la historia de Estados Unidos conforman los antecedentes del wéstern y la especial significancia del género para los

norteamericanos; pero para comprender el impacto emocional del wéstern, resulta mucho más importante considerar el elemento mítico que contiene. Los mitos son los modelos universales de la experiencia humana” (Place 1974: 4).

Sánchez Noriega estima, por otro lado, que el wéstern ocupa un lugar de honor entre los géneros cinematográficos por su contribución a la fragua del cine narrativo, hasta el punto de ocupar un espacio privilegiado donde se unen el arte, la historia o la antropología. Pero además, el autor resalta la función que el género ha desempeñado como vehículo del drama nacional: "en Estados Unidos el wéstern ha cumplido la misma función de leyenda fundacional de la nación que las epopeyas medievales tuvieron en Europa" (Sánchez Noriega 2005: 146).

*Centauros del desierto* (1956) y *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) filmes dirigidos por John Ford, recogen la naturaleza del *American dream* en cuanto mito fundacional a través de sus referentes icónicos, en especial la idea de prosperidad y civilización en un territorio de frontera roturado por pioneros y colonos llegados de muy lejos. La primera narra las aventuras del excombatiente sudista Ethan Edwards, quien al frente de una partida de *rangers* recorre los territorios del oeste durante casi diez años para rescatar a su sobrina Debbie, secuestrada por los comanches tras perpetrar la masacre de su familia en el desierto tejano. La niña, única superviviente de una familia de granjeros, es también la única familia que ha quedado a Edwards: por ello puede decirse que el guion narra la lucha de un soldado errante, obligado a buscar el hogar que acaba de perder.

En el filme, Ford realiza un homenaje a los pioneros que se establecieron en las extensas tierras al noroeste de Texas que, dos décadas después de su incorporación a la Unión tras la guerra con México, continuaban en estado salvaje. Desde el punto de vista de los pioneros, expuestos a un peligro continuo, *Centauros del desierto* pone de relieve al mismo tiempo la resistencia y la fragilidad de las familias recién llegadas, en conflicto con los indios trashumantes dueños de un territorio inabarcable. La idea de refundación del hogar parece un ideal imposible en 1865, tanto para las familias como para el propio Ethan Edwards. Con todo, el guion de Frank Nugent subraya la misión de los pioneros como portadores de una célula esperanzadora de civilización. Place así lo

entiende cuando se refiere a la presencia de los Jorgensen, llegados desde Suecia hasta las lejanas tierras de América:

La esposa [de Jorgensen] expresa los sentimientos populistas, *fordianos*, en su discurso al estilo tejano: algún día aquella tierra se convertirá en un lugar hermoso, aunque sea necesario abonarlo con sus huesos mientras llega ese momento. Existe un sentido de misión en la colonización del territorio (Place 1974: 170-171).

John Ford se traslada a otro escenario temporal en *El hombre que mató a Liberty Valance*, el segundo filme aquí considerado, pues en este segundo wéstern aborda la colonización del Oeste como el ocaso de la cultura pionera, inculta y ruda, frente a la imposición irremediable del Este y sus avances sociales. Uno y otro mundo están representados en el filme por el hábil *cowboy* Tom Doniphon y el torpe abogado Ransom Stoddard. Ambos simbolizan también dos modos diferentes de realizar un sueño particular sobre una tierra de promisión, amenazada por el bandido Liberty Valance. El enfrentamiento entre abogado y *cowboy* se expresa en una polaridad múltiple: Este y Oeste, novedad y tradición, ley y revólver, civilización urbana y cultura pionera, política y pragmatismo, democracia y ley de Lynch... Podría decirse que el duelo de Stoddard y Doniphon comienza donde termina la aventura de Ethan Edwards, pues el pionero terminará cediendo al colono el dominio de la nueva tierra.

Este duelo se expresa alegóricamente en su enamoramiento de la misma chica, Hallie, que termina optando por el abogado llegado del Este. El ocaso del Oeste, asociado a la suerte del *cowboy*, también queda simbolizado en su reacción extrema cuando, desengañado, prende fuego a la casa que había construido años atrás para vivir con Hallie en el futuro. El guion de Bellah y Goldbeck presenta un hogar refundado sobre las brasas humeantes del anterior, y a unos protagonistas llegados a un territorio de frontera que asisten a la realización del sueño americano nacional, expresado en el triunfo del orden democrático sobre el caos.

### 2.2.3. *Road movie* y corriente contracultural

El wéstern clásico, con su iconografía de la épica nacional, se ajusta a los criterios socioculturales que Samuel identifica en la primera y segunda etapas históricas del *American dream*, en especial durante el período de posguerra y desarrollo de la guerra fría. Aún se encuentran recientes en la memoria popular los valores patrióticos y la cultura del esfuerzo denodado para construir o reconstruir el hogar nacional tras los desastres de la Depresión, sucedida entre dos guerras mundiales victoriosas. Sin embargo, el segundo género igualmente asociado al *ethos* estadounidense encontrará su apogeo durante los años 60 y 70, considerados por Samuel como un período dominado por unas corrientes contraculturales que revisarán los valores de identidad nacional y sus expresiones sociales.

En efecto, las historias de fugitivos lanzados a la carretera que proliferan a finales de los 60 presentan unos héroes muy diferentes a aquellos pioneros y colonos empeñados en una misión de construcción nacional. Sin embargo, tanto en la *road movie* como en el wéstern encontramos personajes igualmente inspirados por el "infatigable espíritu estadounidense", cuyas notas señala Levinson: movilidad perpetua, inquietud, continuo mejoramiento. No cabe duda de que los protagonistas de películas como *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn 1967), *Easy Rider: En busca de mi destino* (Dennis Hopper 1969) o *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni 1970) persiguen, en sus respectivos desplazamientos por el país, su propio ideal de prosperidad, su personal sueño americano.

En el caso de los dos primeros títulos, los viajes se producen a través del escenario genuino de la Gran Depresión. Bonnie Parker y Clyde Barrow, caracterizados como atractivos héroes juveniles, asaltan los bancos del Midwest en un guion que por primera vez presenta el arquetipo del gánster desde una perspectiva ética positiva. En el segundo filme, los moteros Wyatt y Billy deciden viajar desde Los Ángeles hasta Nueva Orleáns para vivir su odisea alternativa, marcada por el inconformismo. Los recorridos de las dos parejas discurren por diferentes paisajes del país y en épocas distintas, pero están animados por una idéntica ruptura de la norma social en cuanto búsqueda de la prosperidad en dos momentos cruciales para el *American dream* (los 30 y los 60). Al mismo tiempo, las dos historias se mueven en un tono crítico que constituirá el rasgo



emblemático de un nuevo modo de hacer cine, el denominado Nuevo Hollywood (*New Hollywood*), y de ciertos directores pertenecientes a los *Movie Brats*.

En su ensayo sobre este movimiento, *Moteros tranquilos, toros salvajes*, Peter Biskind compara ambas películas:

Como *Bonnie and Clyde*, la película de Fonda y Hopper era el retrato de unos rebeldes, de unos bandidos y, por extensión, de toda la contracultura: un retrato en el que los héroes eran las víctimas, el blanco de la sociedad bien pensante, y terminaban a manos de L.B. Johnson, de la mayoría silenciosa de Richard Nixon y sus sucedáneos. *Easy Rider: En busca de mi destino* también compartía la rabia edípica de *Bonnie and Clyde*, respecto de la autoridad en general y de los padres en particular (Biskind 2012: 93).

En cierto sentido, la actitud errática de los protagonistas de las *road movies* guarda una relación estrecha con los vagabundos y desempleados arrojados a las carreteras del país durante los años 30, pero también con las familias desarraigadas y "tiradas en la cuneta", como dice amargamente Ma Joad en *Las uvas de la ira* cuando parte con los suyos hacia California. El arquetipo del fugitivo proscrito de la Gran Depresión, objeto a menudo del desprecio social, reaparece en las *road movies* de los 60 y 70 en forma de rebelde transgresor, empeñado en una acción de denuncia ciudadana: en este sentido, *Zabriskie Point* es un ejemplo extremo de referente contracultural. El nuevo género aparece y se desarrolla precisamente durante la etapa en que el *sueño americano* adquiere una extensión de sus valores a todos los sectores sociales, procedencias y minorías étnicas, en pleno auge del movimiento por los derechos civiles.

Este carácter reivindicativo, asociado a la *road movie* desde sus orígenes, se aprecia como tema de reflexión y fuente de conflictos dramáticos en títulos de épocas posteriores que han pretendido realizar una radiografía de la sociedad estadounidense, o al menos denunciar alguno de sus aspectos negativos. Así sucede en *Paris, Texas* (1984), en la que Wim Wenders realiza una exploración del *American dream* en los años 80 y pone de manifiesto la paradoja cultural de un país donde su propia realidad se confronta con los sueños que, sobre sí mismo, producen y difunden las artes populares. En una clave más realista, *Thelma y Louise* (Ridley Scott 1991) relata la persecución

física de dos mujeres que huyen a través del país, en una alegoría de las dificultades de la mujer estadounidense para acceder al sueño americano a comienzos de los años 90.

### **2.3. La construcción del hogar doméstico en una tierra de promisión**

La epopeya fundacional en la costa este de Norteamérica recibió desde sus orígenes una impronta doméstica, pues venía motivada por el deseo de arraigo individual. Más allá de los primeros emplazamientos en Virginia y Nueva Inglaterra, este deseo marcó durante cuatro siglos las sucesivas oleadas de pioneros, colonos y emigrantes que, hambrientos, proscritos o deseosos de empresas audaces, cruzaban el Atlántico desde los puertos europeos. La construcción de un hogar sobre una tierra de acogida se convirtió desde los orígenes en el signo emblemático del sueño americano, asociado siempre a un proyecto de arraigo familiar que contrastaba con otras colonizaciones basadas en una expansión fundamentalmente comercial o militar.

La narrativa nacional pronto adquirió la iconografía de los mitos de fundación, en especial la recogida en la *Eneida*. En el poema de Virgilio se canta la travesía mediterránea de las familias de exiliados capitaneados por Eneas que, tras escapar del desastre, fundan una nueva Troya en Italia. Del mismo modo, los emigrantes alcanzaban la costa americana para huir de la intolerancia religiosa —como los Peregrinos del Mayflower— o de la persecución política —como los exiliados alemanes tras la revolución de 1848—. Pero en la mayoría de los casos, el hambre y la pobreza en sus tierras de origen les empujaron a afrontar una peligrosa epopeya, familiar o individual, como sucedió durante los ciclos de migración irlandesa, en especial los provocados entre 1845 y 1850 por la Gran Hambruna sufrida en el país europeo<sup>27</sup>.

En sucesivos momentos a lo largo del siglo XIX, la incorporación de nuevos territorios a la Unión provocó un segundo movimiento de expansión continental en el interior del país, primero hacia las tierras situadas entre el oeste de los Apalaches y el Misisipí, y posteriormente hacia las repúblicas de Texas y California —más tarde

---

<sup>27</sup> A mediados de siglo XIX, Irlanda sufrió la pérdida de tres cosechas de patata que condenó a la población a sufrir la llamada *Gran Hambruna*. El país contaba en 1845 con una población de 8 millones de habitantes, que en solo cinco años quedó reducida a 6,5 millones debido a la emigración y, sobre todo, a las muertes por inanición.

transformadas en estados—, o hacia los territorios nevados del norte, especialmente atractivos para los migrantes escandinavos. Entre los éxodos de mediados de siglo hacia el oeste destaca la travesía de los mormones desde Illinois, Iowa y Misuri hasta el Gran Lago Salado y otras zonas del territorio de Nuevo México, que supuso la movilización de 70.000 pioneros. Sin duda, la posesión de nuevas tierras donde establecer sus hogares constituía el principal aliciente de los viajeros, movidos por la necesidad de arraigo y sentido comunitario: un doble sentimiento compartido tanto en los emigrantes que se detenían en la costa este —los irlandeses se establecieron sobre todo en Nueva York y en Boston—, como en los que proseguían su viaje por el interior del país.

Como explica Samuel, la posibilidad de contar con una propiedad individual era uno de los motivos de peso para romper las ataduras con el Viejo Mundo y acometer la peligrosa singladura:

Por supuesto, el ideal jeffersoniano de levantar una casa sobre una parcela privada era uno de los iconos más acariciados. Por eso resulta lógico y natural que el hogar se convirtiera en el fundamento del sueño y del estilo de vida consumista que gira a su alrededor. El hecho de que el gobierno subvencionara seriamente el *American dream* mediante deducciones al impuesto sobre hipotecas cimentó la idea de hogar unifamiliar como algo digno de lucha, a menos que se renunciara al estatus de ciudadano de pleno derecho (Samuel 2012: 6).

La búsqueda del hogar es una trama maestra nuclear dentro del imaginario narrativo del sueño americano, fraguada a través de unas narrativas nacionales que elevaron la conquista de la tierra a la categoría de epopeya. En opinión de Selcer, más que un lugar común, el hogar supone una verdadera seña de identidad para el imaginario histórico nacional, pues de todos los arquetipos que han perfilado la historia del cine en Estados Unidos, “ninguno resulta más poderoso o persistente que el mito del hogar, considerado como el mejor lugar posible en el mundo” (Selcer 1990: 54). El autor insiste: “Durante los buenos momentos en nuestra historia, [el hogar] ha sido un símbolo de todo lo bueno en la vida; durante los momentos peores, ha sido usado como un indicador del declive del país” (Selcer 1990: 55).

Según esta consideración, el tratamiento del arquetipo doméstico destaca como criterio idóneo —por encima incluso del viaje o del deseo de prosperidad— para analizar el alcance del *American dream* no solo en el cine sino en la propia conciencia nacional. Durante el *New Deal*, Frank Capra y John Ford se perfilaron de modo especial entre los directores interesados en reflejar el vínculo entre hogar y prosperidad. De hecho, ambos realizadores vivieron el sueño americano en sus biografías, pues procedían de familias que emigraron a Estados Unidos desde Sicilia e Irlanda<sup>28</sup>. Además, las historias que relatan durante los años de la Gran Depresión presentan alegorías del arquetipo doméstico del *ethos* mediante la proyección de los hogares familiares sobre el hogar nacional.

La contribución de Capra y Ford a la forja de este arquetipo peculiar reviste una trascendencia notable debido a un doble motivo. Por un lado, porque sus películas se producen durante la etapa en que se configura y difunde el propio concepto de sueño americano, de acuerdo con Samuel. Por otro, porque ambos directores pertenecen a una generación de cineastas que emplean géneros populares como el wéstern, el drama y el melodrama con objeto de elevar la moral nacional, de acuerdo con los valores que el propio presidente Roosevelt reclamaba a las *majors* de Hollywood como contribución a su programa reformista (Shindler 1996: 73).

Dentro de la similitud de sus respectivos enfoques, Capra sitúa sus historias en escenarios urbanos donde los héroes locales trabajan al servicio de la sociedad. En cambio, Ford relata epopeyas colectivas en los escenarios de la América rural a través de wésterns y dramas. En el presente epígrafe nos centraremos en este primer escenario urbano del arquetipo doméstico, como clave de un análisis comparativo entre *¡Qué bello es vivir!* (Frank Capra 1946) y *Up the Air* (Jason Reitman 2008): se trata de dos títulos producidos en dos entornos sociales de crisis, la Gran Depresión y la Gran Recesión: la distancia de siete décadas entre ambos filmes proporciona la perspectiva suficiente para apreciar la vigencia del hogar doméstico como clave socio-narrativa del *ethos*.

---

<sup>28</sup> Frank Capra nació en la localidad siciliana de Bisacquino en 1897 y emigró a Nueva York en 1903 con su familia, que posteriormente se trasladó a California. Los padres de John Ford llegaron a Estados Unidos en 1872 procedentes del oeste de Irlanda y se establecieron en Maine, estado donde nacería el director en 1894.

### 2.3.1. Héroe doméstico frente a héroe aventurero

Las historias de Capra se alejan de las epopeyas familiares fordianas para mostrar ciudadanos anónimos, a menudo héroes en rebeldía contra unos poderes e instituciones que han quedado inhabilitados para proteger las libertades y derechos del pueblo: así sucede en las tramas de *El secreto de vivir* (1936), *Caballero sin espada* (1939) o *Juan Nadie* (1941).

Sus protagonistas abandonan vecindarios para plantar batalla en el Capitolio, sedes editoriales o edificios federales, y ocasionalmente pueden rememorar el espíritu fundacional de la patria en lugares como el Monumento a Lincoln. Podría decirse que los héroes caprianos, en cuanto reclamantes de un hogar perdido, comparten un perfil odiseico. En cambio, en el universo fordiano los personajes se presentan como refundadores de hogares tras el desastre: son héroes colectivos de perfil virgiliano. Se trata de dos tipologías complementarias, desarrolladas por los dos directores más influyentes del primer período crítico sufrido por el sueño americano, y que serían imitadas de modo recurrente en otros períodos de crisis social a lo largo de la historia del cine. Continuando con la analogía clásica, podría concluirse que el arquetipo odiseico de Capra se ajustaría a la clave socio-narrativa del retorno al hogar doméstico, mientras que el arquetipo virgiliano de Ford respondería a la clave socio-narrativa de la reconstrucción del hogar comunitario. Esta última clave del *American dream* se abordará en el epígrafe siguiente, a través del análisis comparado entre *Las uvas de la ira* y *Pequeña Miss Sunshine*, siguiendo un método análogo al empleado en el estudio del filme de Capra y de Reitman.

*¡Qué bello es vivir!* —el filme más personal de Capra (Glatzer 122-123)— muestra una visión del hogar familiar como matriz de futuros héroes sinceros, humildes y prácticos, comprometidos contra las injusticias de los poderosos. El guion es una fábula navideña con estampas de Norman Rockwell y resonancias de Charles Dickens, que relata la crisis personal de uno de esos ciudadanos esforzados en un momento de desencanto. El protagonista, George Bailey, vive en la pequeña ciudad de Bedford Falls y siempre ha soñado con grandes aventuras, pero nunca ha llegado a salir de su pequeña ciudad y ha terminado encargándose de Building & Loan, una cooperativa que presta fondos a pequeños propietarios para acceder a una casa propia y realizar así su sueño

americano doméstico. George es un padre de familia que ha sacrificado sus planes de futuro —carrera, ofertas laborales, incluso viaje de bodas— para prestar un servicio a sus vecinos, pero un revés fortuito que puede acarrearle la cárcel le lleva a la renuncia repentina de sus principios y al intento de suicidio. Este es, de hecho, el punto de partida del guion.

George se enfrenta contra su propia identidad, que es la de un hombre familiar que trabaja construyendo hogares, y esta rebelión conecta de inmediato con el arquetipo doméstico: Estados Unidos, en cuanto hogar nacional, se contiene por completo en Bedford Falls, reflejo ideal del sueño americano popularizado por la Metro a finales de los años 30. Roto el encanto ante el desengaño de su protagonista, Capra muestra la infelicidad del héroe pese a morar en un *locus amoenus* donde cuenta con todos los logros provistos por el mito cultural —familia perfecta, vivienda unifamiliar, trabajo, amigos, automóvil—, pues ha elegido una vida doméstica y ha rechazado la opción por el viaje y la aventura. En medio de su desesperación, desea no haber nacido nunca. Es entonces cuando un ángel peculiar llamado Clarence le permite visitar el infierno de la no existencia: Bedford Falls queda transformada en Pottersville, icono perfecto de la sociedad de la Gran Depresión, una América entregada a la corrupción de políticos y plutócratas, donde los individuos han quedado reducidos a piezas del sistema financiero.

La fábula de Capra concluye con la restitución del héroe local a su universo de origen, donde acepta finalmente los rigores de su gesta ciudadana y recibe el homenaje de sus vecinos. En su estudio sobre el filme de Capra, Ray observa:

La clara intención de *¡Qué bello es vivir!* consiste en identificar el dilema de George y resolverlo, reafirmar el sueño americano y confirmar que los conflictos entre valores opuestos son ilusorios. Para ello, el filme demuestra que la vida doméstica, responsable y ordinaria, contiene posibilidades para la aventura, el heroísmo y el éxito” (Ray 1985: 199-200).

Siete décadas más tarde, Jason Reitman presenta en *Up in the Air* a Ryan Bingham, un asesor especializado en despidos, para dibujar la antítesis ideal del arquetipo capriano por excelencia: mientras George proporciona hogares a los habitantes humildes de Bedford Falls, Ryan viaja por todo el país para arruinarlos. La

esencia heroica del primero consiste en un compromiso firme con sus conciudadanos, mientras Ryan —que imparte conferencias sobre la renuncia a las responsabilidades ajenas bajo el título “What’s in Your Backbag?”— trabaja para una peculiar empresa de servicios que ejecuta los despidos que las compañías se ven forzadas a realizar durante la recesión. George simpatiza con la suerte desastrosa de sus vecinos; Ryan la provoca sin el menor remordimiento.

Ambos protagonistas encarnan los polos opuestos de la triple paradoja que ha predominado como lugar común en la narrativa estadounidense del sueño americano, también de acuerdo con Ray: *aventura-domesticidad, triunfo mundanal-vida ordinaria e individuo-comunidad* (Ray 1985: 186). Se trata de una polaridad cuyos referentes se ajustan al binomio pionero-colono que se comentó en el epígrafe precedente, donde la acción y la movilidad se oponen al arraigo y al sedentarismo hogareños.

En cuanto individuo aventurero triunfador, el protagonista de *Up in the air* encarna el polo de mayor atractivo frente a la opción de George, forzado a escoger el sacrificio por el bien común de sus vecinos y de su propia familia. De nuevo Ray advierte:

La ideología tradicional oficial ha exaltado ambas mitades de cada dicotomía. Pero a pesar de la aparente imparcialidad de la cultura nacional, el individuo aventurero que alcanza el éxito ha ganado claramente en la competición por ganar el imaginario americano, a expensas del hombre que trabaja tranquilamente en casa (Ray 1985: 186).

El guión de Reitman abunda en la filosofía pragmática de Ryan, un ejecutivo viajero que se siente en las terminales de los aeropuertos como en su propia casa, y cuya máxima ilusión consiste en acumular diez millones de millas en su tarjeta VIP de American Airlines. Sin embargo George, pese a la gran maleta adquirida en su juventud, nunca ha cumplido su sueño de dar la vuelta al mundo, no ha ido a la universidad, ni siquiera a disfrutado de un viaje de novios... todo debido a su compromiso con sus vecinos y con Building & Loan. Ryan es reflejo perfecto del arquetipo del pionero, viajero infatigable y en permanente desarraigo. En cierto sentido

se trata de un cliché efímero, pues la historia del país nos cuenta que todo pionero termina convirtiéndose finalmente en colono, o al menos su descendencia.

Reitman representa al pionero en movimiento continuo, convencido de que solo los depredadores solitarios sobreviven en un mundo que no está hecho para los cisnes monógamos, como predica en sus conferencias. Resulta sintomático que la presentación del protagonista de *Up in the Air* tenga como marco el ámbito despersonalizado de los aeropuertos, donde Ryan se siente como en casa. De hecho, pasa casi tres cuartos del año volando y su personalidad, desprovista de arraigo alguno —profesa un desprecio manifiesto hacia el matrimonio, la familia y, en especial, al hecho de tener hijos— se materializa en la breve escena en que se muestra su apartamento: un cubículo impersonal, vacío de muebles y decoración alguna.

En 2009, cuando el sueño americano afrontaba un momento de crisis similar al de los años 30, las imágenes de Bedford Falls y Pottersville volvían a evocarse como las antítesis de una América convulsa. El filme de Reitman sugiere que el espíritu pionero corre el peligro de permanecer en una incesante búsqueda individualista que, a la larga, puede volverse contra la comunidad sedentaria simbolizada por los colonos: el común de la sociedad norteamericana, la clase media compuesta de ciudadanos ordinarios. Por este motivo, Ray concluye en su estudio que, a pesar de la tendencia del imaginario nacional a ensalzar al aventurero solitario, la cultura norteamericana también ha "mantenido un poderosa inclinación hacia el opuesto del aventurero, contrarrestando el héroe errante con una glorificación de la familia y del hogar" (Ray 1985: 187).

## **2.4. Contribución a la construcción de un hogar nacional**

Tal como se ha comentado, la epopeya familiar narrada por John Ford en *Las uvas de la ira* proporcionó una visión colectiva del icono hogareño en una época —el *New Deal*— en que el imaginario del *American dream* se forjaba en la conciencia nacional. En efecto, la suerte de los Joad, desarraigados de sus tierras en Oklahoma para emigrar a California siguiendo la Ruta 66, presenta una alegoría de la familia estadounidense y su viaje de dos siglos en busca de la prosperidad. El guion de Nunnally Johnson, basado en la novela de Steinbeck, fue una de las primeras



proyecciones del hogar doméstico en el hogar nacional, de manera que el cine contribuyó decisivamente a la extensión del arquetipo familiar como imagen viviente de Estados Unidos. Esta proyección define la cuarta clave socio-narrativa del sueño americano, definida por el vínculo entre comunidad familiar y comunidad nacional.

En *Las uvas de la ira*, Ford extiende el desarraigo doméstico de sus personajes al drama vivido en todo el país durante la Gran Depresión, que ha arrojado a las familias a un éxodo de destino incierto por todo el país. El fracaso del sueño americano contrasta sin embargo con la renovación de las esperanzas en el nuevo estado de adopción al que se encaminan los Joad. El éxito en la vida, junto al puro afán de supervivencia, guían el nuevo rumbo familiar a lo largo de la carretera, y es aquí donde se sitúa la tercera generación de los Joad, compuesta por Tom, Rosasharn y dos hermanos menores.

Las esperanzas de los Joad quedarán frustradas cuando el clan compruebe las dificultades extremas de la vida en California, donde el hogar de los Joad, en pleno estado de refundación, continúa sometido a las pruebas del hambre, la injusticia y la humillación. En este contexto, la comunidad doméstica se proyecta con dramatismo sobre todo el país en el desenlace del filme, a través de los personajes de Ma Joad y en especial de su hijo Tom, que decide abandonar a los Joad y seguir su propio destino. Durante la despedida, Tom expresa su deseo de luchar contra la injusticia:

Estaré en todas partes. Allá donde mires, donde se luche para que la gente pueda comer, allí estaré. Donde haya un policía golpeando a alguien, allí estaré. Estaré donde la gente grite cuando enloquezca. Estaré donde los niños rían porque tienen hambre y la sopa está preparada, y cuando la gente coma lo que cultive y viva en las casa que construya, allí estaré también.

Tom cambia su familia natural por una familia más amplia: el pueblo estadounidense (Shindler 1996: 77). Inspirada por el ejemplo de su hijo, Ma Joad pronuncia más tarde ante su esposo unas palabras finales que auguran la victoria final del hogar nacional, sublimación del doméstico: "Somos el pueblo que vive. Nadie nos puede borrar. Nadie nos puede derrotar. Seguiremos siempre adelante, Pa. Somos el pueblo".

#### 2.4.1. Historias pequeñas sobre gente corriente: "películas sobre los americanos"

Los Joad fueron la primera familia cinematográfica sometida a la tragedia de la depresión. En 1940, cuando los efectos del colapso todavía permanecían latentes, los espectadores de todo el país podían escuchar las palabras de Ma Joad transmitiendo coraje a su esposo pero también a todo el país. Como indica Shindler, John Ford mostraba un hogar tradicional en el trance de su regeneración a causa de la crisis, y para ello "escogió la América rural como símbolo del fracaso y, al mismo tiempo, como símbolo de la fortaleza esencial de América" (Shindler 1996: 95).

Siete décadas más tarde, el director Alexander Payne recogió esta conexión entre hogar doméstico y hogar nacional, entre individuo y nación, para reclamar un cine comprometido en la reconstrucción social de su país. En septiembre de 2004, el director publicó un artículo en *Variety* bajo el sugerente título "Declaration of Independents", en el que reivindicaba la restitución del ciudadano corriente en el cine: "Durante veinticinco años hemos tenido películas americanas, pero no películas sobre los americanos" (Payne 2004). El artículo apareció tres años después del 11S, cuando una nación golpeada por el terrorismo se enfrentaba a una nueva guerra en Oriente Medio—Irak y Afganistán—, y a una reducción de sus libertades en favor de la seguridad. Aún no se había producido el desastre financiero ni la crisis de las hipotecas, pero el ambiente social hacía presagiar lo peor y así lo destacaba el director:

Cuando se siente confusa y amenazada, la gente mira a las artes en general y al cine en particular en busca de un contexto, en busca de claves que nos indiquen quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde deberíamos ir (...) Estos tiempos garantizan una mayor demanda de películas de contenido humano y político (Payne 2004).

El artículo de Payne instaba a una refundación del sueño americano y a una reivindicación del ciudadano corriente a través del cine. Unos objetivos que encontrarían eco en otros cineastas independientes, ya mencionados, englobados en el fenómeno *Indiewood*: Reitman, McCarthy y la pareja Faris y Dayton, entre otros. En todos ellos se aprecia una tendencia narrativa a fabular la sociedad estadounidense mediante historias pequeñas sobre ciudadanos corrientes. En su llamamiento a través de

*Variety*, Payne apelaba simbólicamente a la carta fundacional del país y a la búsqueda de la felicidad ante un panorama crítico, en un tono similar al empleado en su cine por los primeros directores que, en los años 30, intentaban remover el *ethos* nacional.

Para autores como Ross (2002), Ford y Capra pertenecían a este grupo de cineastas que ofrecían a las audiencias una representación amable de inmigrantes, afroamericanos y varios *otros*. Por este motivo, no es de extrañar que cierta crítica haya emparentado el cine de Alexander Payne durante los años de la recesión con los artesanos clásicos de los años 30, en los que se advierte una paradójica hibridación entre tradición y progreso. Así, en 2013 el crítico y guionista Larry Gross escribía a propósito de *Nebraska* (Alexander Payne 2013):

Payne se está convirtiendo en otro de los grandes cineastas progresistas/conservadores. Este es el linaje de Capra y de Ford, y también de Sturges, que combina la crítica progresista contra la avaricia y el consumismo, con la insistencia conservadora de que hay algo cierto en la idea del excepcionalismo americano y en la celebración del individualismo inspirado, y que nuestro paisaje nos convoca a nosotros y a nuestras familias a realizar algo único, heroico y noble" (Gross 2013: 28).

La proyección del individuo en el hogar nacional es un tema habitual en los protagonistas de Payne en filmes como *A propósito de Schmidt* (1998), *Entre copas* (2004), *Los descendientes* (2012) y, sobre todo, *Nebraska*. Todos ellos emprenden un viaje que se produce en momentos cruciales de sus vidas, al tiempo que en sus historias se incluyen alegorías o reflexiones sobre la búsqueda del sueño americano. Así sucede durante la visita de Schmidt al Museo de los Pioneros de Lincoln; en la inclusión del mencionado discurso de Tom Joad durante la aventura de los protagonista de *Entre Copas* por los viñedos californianos; o en la referencia al vínculo generacional y al verdadero progreso humano en *Los descendientes*.

Entre todas ellas, *Nebraska* recupera el espíritu filmico del *New Deal* a través del viaje que realizan desde Montana a Nebraska —corazón de Estados Unidos— un anciano con demencia senil y su hijo: ambos se presentan como fracasados a lo largo de una travesía en automóvil que tiene como insólito propósito el cobro de un premio de un

millón de dólares, a todas luces un engaño publicitario. Payne emplea una trama tradicional de búsqueda para mostrar el desencanto y la decadencia del país, mediante una estética en blanco y negro que evoca los escenarios de Ford: de hecho, el director concebía el personaje del padre como una reencarnación octogenaria de Tom Joad. Por otro lado, *Nebraska* muestra la evolución de la idea de éxito en el moderno sueño americano, pues el hallazgo del "tesoro" al término de la peculiar búsqueda revela el componente metafísico del *ethos* como tendencia social contemporánea (Kimmage 2011).

#### 2.4.2. Géneros de aventura y proyección exterior del hogar nacional

Recordando la mencionada cita de Brandt, el sueño americano es un *ethos* que define la identidad nacional mediante un "mito de futuro" pues, a diferencia de otros pueblos, no puede hablarse de un mito de origen cuando el país se encuentra aún en construcción (Brandt 1981: 2). Desde que se produjeron los primeros asentamientos europeos en la costa este, la exploración ha sido el motor principal de una expansión que, definidos los límites continentales de Estados Unidos a mediados del siglo XIX, se extendió primero a un área de influencia geopolítica cercana —el Caribe y el Pacífico—, para adquirir después dimensiones globales con ocasión de las dos guerras mundiales. El punto culminante de esta expansión se alcanzó tras la victoria de los aliados en 1945 y el reparto del planeta en dos áreas de influencia, la soviética y la estadounidense, que dio lugar a la llamada guerra fría.

Durante la segunda fase evolutiva del sueño americano, correspondiente a los años de la posguerra y a los mandatos de Eisenhower, se produjo un afianzamiento de los valores de identidad nacionales vinculado al optimismo patriótico. Hollywood se encargó de difundir este imaginario a lo largo del período, proyectando así el arquetipo del hogar nacional sobre la audiencia mundial. Dos fueron los factores de esta globalización del *American dream* a través del cine. Por un lado, una renovación tecnológica en la producción y proyección que reforzó la dimensión espectacular de la experiencia fílmica, impulsada por los estudios, y que encuentra en el Cinemascope, el Cinerama o el VistaVision algunos de sus formatos más exitosos. En segundo lugar, la difusión de los géneros populares vinculados a la aventura narrativa, en especial el wéstern, el género bélico y la ciencia-ficción.

Los tres géneros mencionados comparten claves dramáticas de aventura que se encuentran enraizadas en el pasado histórico, reciente o remoto, de la nación, como sucede con el wéstern y el género bélico, pero que también permiten trasladar la exploración hacia el futuro a través de la ciencia-ficción. En esta época, los conflictos peculiares de la aventura mencionados por Sobchack proporcionan un escenario ideal para la proyección épica de los valores del *American dream*, a través de soldados, exploradores, agentes, pioneros o científicos:

El factor clave que identifica el cine de aventuras consiste en que tanto sus personajes como sus conflictos se encuentran localizados en un pasado romántico o bien en un lugar inhóspito del presente, o en medio de una guerra a gran escala o en otra suerte de aislamiento, lejos de la vida ordinaria. El cine de aventuras necesita esa distancia del mundo cotidiano con objeto de maximizar los peligros y así acrecentar la magnitud del esfuerzo de los personajes (Sobchack 1988: 10).

Durante los años de la posguerra mundial, Hollywood difundió el arquetipo heroico del americano orgulloso de sus valores nacionales, comprometido fundamentalmente en misiones de rescate y gestas de exploración. De este modo, la conciencia nacional rebasó las fronteras del país y se expandió hasta llegar a confundirse con la propia de los espectadores en sus áreas de influencia. Las misiones de rescate podían implicar a soldados estadounidenses en islas de la Polinesia o playas de Normandía, o a colonos, pioneros y *cowboys* roturando el suelo patrio y expandiendo la civilización.

La ciencia-ficción y la naciente exploración del espacio incorporó durante los años 50 a científicos y astronautas entre los personajes encargados de promover los valores del *American dream*. De nuevo Sobchack precisa los rasgos comunes del protagonista de la aventura, que también pueden aplicarse a al wéstern, el cine bélico y la ciencia-ficción:

Un protagonista que, o bien ya está dotado de grandes y especiales habilidades o bien las desarrolla, que vence obstáculos insuperables en situaciones extraordinarias para conseguir exitosamente un objeto deseado, casi siempre la restitución del orden propio del mundo creado en la narración. El protagonista

se enfrenta a poderes humanos, naturales o sobrehumanos que impropriamente han asumido el control del mundo, y finalmente los derrota (Sobchack 1988: 9).

La mención a la "restitución del orden creado en la narración" se identificaría, en este caso concreto, con los valores de identidad propios del *ethos*, extendidos dentro y fuera de los límites del hogar nacional. Este ideal del imaginario nacional encontró en los géneros de aventura de Hollywood uno de sus principales canales de difusión, a medida que la guerra fría y la tensión entre bloques experimentaban momentos críticos. El sueño americano sustentaba o proporcionaba al héroe de las pantallas esos dotes y especiales habilidades, propios del excepcionalismo tradicional señalado por Gross líneas atrás (Gross 2013: 28). Los géneros populares de acción, especialmente la aventura, el *thriller* y el cine bélico, experimentaron un segundo auge durante los 80. En aquel período, que coincide con los dos mandatos de Ronald Reagan, se experimenta un renacimiento de los valores patrióticos del *American dream* y el cine se contagia del optimismo nacionalista de un país que, definitivamente, vence la guerra fría a finales de década con la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989.

Dentro de los géneros de aventura, las adaptaciones cinematográficas de cómics de superhéroes de Marvel y DC merecen una mención aparte. Desde su nacimiento durante el *New Deal*, personajes como Superman o Batman han experimentado un auge popular en momentos de inestabilidad social. No en vano, se trata de vigilantes dotados de poderes especiales que, ante la corrupción o ineficacia de la autoridad, asumen como prioridad la impartición de justicia entre los ciudadanos, al tiempo que se presentan como modelo de comportamiento ético ante el espectador (Saunders 2011). En términos generales, puede decirse que los superhéroes asumen como misión la restitución de los valores del *American dream* cuando el hogar nacional se ve amenazado. Así lo expresa Álvarez Gómez en su estudio sobre Batman y las narrativas de la crisis, al referirse al cine de superhéroes en la América post-11S:

Grandes éxitos de taquilla dentro y fuera de Estados Unidos, las aventuras del Caballero Oscuro, los X-Men o Spider-Man representan puntualmente cuestiones y dilemas que van más allá del simple entretenimiento [...] En tiempos convulsos, un cine que enaltece la figura de unos individuos que se toman la justicia por su mano, al margen de un sistema que consideran débil,

ineficaz y corrupto, no parece solo una operación comercial y de marketing. Encarna el ideal de supremacía de un país que ha sido golpeado en el corazón y se niega a perder el liderazgo mundial (Álvarez 2018).

Además de los protagonistas individuales en misiones de rescate o exploración, Hollywood ha difundido a través de los géneros populares de aventura diversos iconos relacionados estrechamente con los valores simbólicos del hogar nacional. Se trata de un imaginario compuesto por líderes, instituciones, emblemas y símbolos de carácter político, militar, institucional y social, a menudo empleados por su fuerza y evocación dramática o emocional ante la audiencia.

Entre los arquetipos de liderazgo destaca la figura del presidente estadounidense, bien considerado como primer ciudadano o como comandante en jefe del ejército, pero también los representantes de la ley en territorios de frontera: gobernadores, sheriffs, *marshalls* o capitanes de naves marítimas, aéreas y espaciales. Entre las instituciones se contaría el ejército y sus diversos cuerpos, y agencias nacionales relacionadas con la seguridad, la investigación o exploración científicas como la CIA, el Departamento de Seguridad Nacional y la NASA. La iconografía simbólica vinculada al sueño americano resulta abundante: desde la propia bandera de barras y estrellas y los himnos patrióticos, monumentos y edificios como el Capitolio, la Estatua de la Libertad y el Monumento a Lincoln, o naves como el *Mayflower*, el USS Arizona y el módulo de excursión lunar *Eagle* que, por primera vez, se posó sobre la Luna en julio de 1969.

## **2.5. Providencialismo y sentido de misión**

De las cuatro claves socio-narrativas del sueño americano tratadas hasta el momento se desprende un sentido de misión y una visión providencialista, rasgos de identidad que han acompañado la historia del país desde sus orígenes. Ambos aspectos ya aparecen en la conciencia e identidad de los habitantes de las trece colonias, en especial en las comunidades puritanas de Nueva Inglaterra y en otros núcleos de colonos proscritos por su confesión, establecidos al sur: cuáqueros, metodistas, baptistas, unitarios, presbiterianos, congregacionalistas, y miembros de sectas

anabaptistas como los huteritas, amish y menonitas. Adeptos de algunas de ellas aún permanecen hoy día aislados en comunidades rurales, en régimen de endogamia.

Más allá del componente religioso de sus orígenes, el sentido de misión y destino ha perdurado en el *ethos* nacional como fundamento de un excepcionalismo peculiar frente a otros países y sociedades modernas. Cuatro siglos después de la arribada de los Padres Peregrinos a la bahía de Massachusetts, un 75 por ciento de los estadounidenses estaba de acuerdo en 2008 con la siguiente afirmación: "América es única entre todas las naciones porque está fundada sobre los ideales de libertad, igualdad y oportunidad"<sup>29</sup>. El excepcionalismo y el sentido de misión se encuentran intactos como claves socio-narrativas del *American dream*, y esto es algo que puede comprobarse en la retórica presidencial, con independencia de épocas y tendencias ideológicas. El propio presidente Barack Obama, que se definió a sí mismo como ejemplar viviente del sueño americano<sup>30</sup>, certificaba la vigencia del país como tierra de promisión en su discurso sobre el estado de la Unión de 2011:

Somos la primera nación fundada por el bien de una idea: que cada uno de nosotros merece escoger su propio destino. Podemos tener diferencias políticas, pero todos creemos en los derechos consagrados por nuestra Constitución. Podemos tener diferentes opiniones, pero todos creemos en la misma promesa que dice que ésta es una tierra donde puedes obtener lo que buscas si lo intentas. Podemos tener diferentes procedencias, pero creemos en el mismo sueño que dice que este es un país donde cualquier cosa es posible<sup>31</sup>.

El providencialismo y la cultura del mérito se encuentran arraigados en el *ethos* nacional como parte de la herencia puritana, que vio en el nuevo continente no solo una tierra de promisión sino la oportunidad de llevar a cabo una misión divina. John Winthrop, primer gobernador de la Colonia de la Bahía de Massachusetts a comienzos del siglo XVII, se refería a la comunidad puritana en América como "la ciudad sobre la colina" (*city upon a hill*), icono que ha permanecido hasta hoy como faro entre las

---

<sup>29</sup> Greenberg Quinlan Rosner Research. Encuesta 27 de enero-8 de febrero de 2008.

<sup>30</sup> Discurso de aceptación de la candidatura presidencial, "The American Promise". Barack Obama: 28 de agosto de 2008. On line, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=78284>.

<sup>31</sup> Discurso previo a la sesión del Congreso sobre el Estado de la Unión. Barack Obama: 25 de enero de 2011. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=88928>.



naciones. También en Nueva Inglaterra, el teólogo congregacionista John Edwards señaló a la naciente América un siglo más tarde como la "gloriosa renovadora del mundo" (*the glorious renovator of the world*). Al mismo tiempo, la estricta moral presbiteriana introducida en las colonias por calvinistas escoceses e irlandeses inculcó en la primitiva sociedad una cultura de la prosperidad unida al trabajo denodado, pero también al éxito económico y social, como prueba indefectible del favor divino.

Tindall y Shi destacan que, no obstante, el providencialismo no quedó circunscrito al entorno presbiteriano. Según los autores, en los años posteriores a la guerra de la independencia este aspecto adquirió una nueva dimensión que ayudó a perfilar el *ethos* de la nueva nación ante los demás pueblos:

Este sentido de misión no se limitó a Nueva Inglaterra ni quedó arraigado en el calvinismo. Desde la retórica democrática de Thomas Jefferson hasta el pragmatismo de George Washington o los embriagadores brindis pronunciados en las tabernas de Carolina del Sur, los patriotas difundieron por todas partes el papel singular del liderazgo americano en la historia. La misión consistía ahora en una llamada a liderar el camino a la libertad y la igualdad (Tindall y Shi 2007: 167-168).

#### 2.5.1. Miedo a la invasión y arquetipo del atrincherado

Como se comprobó al tratar sobre el wéstern como género nacional, el cine reflejó desde sus inicios una epopeya de construcción del hogar colectivo según los postulados propuestos por Turner en su ensayo sobre la frontera. En síntesis, la tesis de Turner sintetizaba en la identificación de la historia del país con la historia de la colonización del oeste, y en el papel fundamental de la frontera como agente configurador tanto del carácter nacional como de la americanización de los inmigrantes.

Sin embargo, mientras la frontera se desplazaba lentamente desde las trece colonias hacia el interior, la constante tensión de los pioneros que habitaban en los límites de la civilización derivó en el temor a una invasión de sus puestos avanzados. Se trata de una psicosis primigenia que Stearns identifica como una de las fobias nacionales características, transmitida primero de pioneros a colonos para

posteriormente enquistarse en la conciencia estadounidense en forma de amenaza permanente de la frontera (Stearns 2006). A tenor de lo expuesto atrás, en el *ethos* estadounidense se aprecia una paradoja entre el providencialismo y el sentido de misión por un lado, y el miedo a la invasión por otro: un temor que a menudo convertía las fronteras en trincheras de vigilantes aislados. En este sentido, el sueño americano de colonos y pioneros corría el riesgo de convertirse también en la pesadilla del *personaje atrincherado*, arquetipo menor que ya aparece en el wéstern clásico y que se rehabilitó con especial recurrencia en los géneros populares de acción tras los atentados del 11S.

Una de las fronteras más antiguas del país se conserva en Nueva York, gracias al trazado urbano de Wall Street. La calle, símbolo del poder financiero, se extiende desde Broadway hasta el East River. El origen de su nombre deriva del muro que los colonos holandeses, primeros pobladores de Nueva Ámsterdam en Manhattan, levantaron para defenderse de eventuales ataques de las tribus nativas americanas. El miedo a una invasión indígena fue heredado por ingleses, que rebautizaron la ciudad con su nombre actual en la segunda mitad del siglo XVII. Desde entonces, la historia de los europeos en el nuevo continente podría resumirse simbólicamente en el desplazamiento de la empalizada de Manhattan hacia el Pacífico. A menudo, la frontera no solo marcaba los límites imaginarios entre la civilización y la naturaleza salvaje: también establecía una trinchera física que protegía a los europeos recién llegados al continente, quienes pronto se organizarían en milicias locales para suplir las carencias de efectivos militares.

El arquetipo del personaje atrincherado que resiste heroicamente en tierra hostil es una de las figuras dramáticas representativas del wéstern. Podemos pensar en títulos clásicos como *Corazones indomables* (John Ford 1939), *Tambores Lejanos* (Raoul Walsh 1951), *El Álamo* (John Wayne 1960) o la mencionada *Centauros del desierto*, cuyos protagonistas son familias pioneras y soldados —tropas regulares de la Unión, *Texas rangers*, voluntarios o el propio Séptimo de Michigan— obligados a resistir el cerco de las tribus Mohawk, seminola o comanche en diferentes territorios de frontera como Nueva York, Florida y Texas. En *El Álamo* se recrea la gesta de los defensores de la República de Texas, atrincherados en una misión católica para resistir frente a las tropas mexicanas de Santa Anna. Como los pioneros de Manhattan tras la empalizada, los defensores de El Álamo son familias llegadas de lejos decididas a implantar sus valores y prosperar en una tierra extraña y prometedora: la esencia del sueño americano.

Declarado por Turner el cierre de la frontera en 1893, la nación entera se introdujo en una nueva dimensión histórica donde los límites entre la seguridad y la amenaza coincidía con sus inmensos contornos territoriales: dos océanos, un río al sur y una larga línea imaginaria interrumpida por los Grandes Lagos. La intervención en las dos guerras mundiales trajo consigo en los años 50 una reformulación del miedo a la invasión en forma de ataque nuclear y, tras la caída del muro de Berlín, en forma de atentado terrorista a gran escala —materializado en septiembre de 2001—. Como consecuencia de esta extensión de las dimensiones geopolíticas, el arquetipo del atrincherado abandonó las granjas y desiertos locales para adquirir un carácter nacional e incluso continental.

Entre 2001 y 2008, la percepción de riesgo se convirtió en un lugar común mediático que reflejaba diversos síntomas de descomposición en los vínculos entre ciudadano e instituciones sociales: desconfianza en el Estado como garante de seguridad, manifestaciones de xenofobia marcadas por ánimos de venganza, proliferación de teorías de la conspiración, nacionalismo, enquistamiento social y, es especial, la obsesión ante la invasión (Sánchez-Escalonilla 2013). Tras el 11S, Hollywood acudió al arquetipo del atrincherado pero esta vez desprovisto de su carácter patriótico, como recurso en la elaboración de reflexiones críticas en torno a la América surgida sobre los escombros de la Zona Cero. Desde el cine de géneros populares se elaboraron discursos y se enviaron mensajes a la sociedad con objeto de contrarrestar el miedo, condenar el recurso a la guerra o a la reacción violenta individual, al tiempo que se advertía sobre la restricción de los derechos civiles<sup>32</sup>.

Durante el período previo al 11S, el arquetipo del atrincherado ha sido tratado por directores de Hollywood como una deformación concreta del sueño americano transformado en pesadilla, a menudo mediante un discurso alegórico presente en *thrillers* o filmes de ciencia-ficción y fantasía. Es el caso de cineastas como Steven Spielberg en *La guerra de los mundos* (2005), Frank Darabont en *La niebla* (2007) y M. Nigh Shyamalan en *El bosque* (2004) y *El incidente* (2008). En todos estos ejemplos, el

---

<sup>32</sup> Esta tendencia narrativa de carácter sociopolítico ha sido estudiada en los trabajos de investigadores como Dixon (2004) y Fenster (2008), además de los mencionados Kellner y Stearns, que centraron sus análisis sobre las producciones de Hollywood dentro del campo específico de los géneros populares.

modelo de individuo aislado por la amenaza se muestra como un obstáculo o incluso un peligro para los propios protagonistas envueltos en tramas de invasión y catástrofe.

En *El incidente* y en *La guerra de los mundos*, el concepto de atrincheramiento se asocia a personajes marcados por una desconfianza paranoica, la superstición y la agresividad social. Así, en el filme de Spielberg se muestra a un francotirador refugiado que se oculta de los invasores extraterrestres mientras apela al principio de inviolabilidad del suelo americano. En el título de Shyamalan, un granjero atrincherado comete el único asesinato explícito de todo el guion tras proclamar la defensa armada de su propiedad como derecho fundamental del pionero. En *El bosque*, por otro lado, el director muestra a una colectividad enquistada que se ha apartado de la sociedad para evitar la violencia, si bien finalmente se pone de manifiesto la utopía de la comunidad ideal, principio rector de los puritanos de Nueva Inglaterra. Finalmente, Darabont relata en *La niebla* el misterioso ataque de unos monstruos de pesadilla contra una pequeña población cercana a Nueva York. Entre el grupo de vecinos refugiados en un supermercado destaca el personaje de la señora Carmody, que anuncia el fin del mundo a una sociedad merecedora de castigo.

A través de esta versión anacrónica del personaje atrincherado, el cine de géneros populares del nuevo siglo ha advertido sobre el riesgo que el miedo a la invasión puede provocar sobre el *ethos* del sueño americano: en especial sobre los derechos ciudadanos a la defensa, la propiedad o la religión, que en momentos de crisis pueden desvirtuarse y volverse letales no solo contra la propia comunidad. Como advierte Stearns, “la arquitectura principal del miedo americano procede de fuentes diferentes, incluso contradictorias, pero nunca se ha librado de los recurrentes miedos raciales ni de la persistente expectativa de algún tipo de castigo divino” (Stearns 2006: 74). Sobre este último aspecto cabe destacar el creciente influjo de las sectas milenaristas durante el cambio siglo, fenómeno procedente de una deformación del providencialismo característico del *American dream* que a menudo combina fanatismo iluminado con violencia.

En términos generales, lejos de ofrecer su clásico perfil patriótico, el arquetipo del atrincherado es empleado por el cine posterior al 11S como una figura dramática

residual, alejada de los valores de identidad de pioneros y colonos hasta el punto de corromper el *sueño americano* y transformarlo en una suerte de *pesadilla americana*.

## 2.6. Igualdad de oportunidades para acceder al sueño

La igualdad de oportunidades para alcanzar la prosperidad sin discriminación de sexo, raza, etnia, origen o condición es uno de los presupuestos fundamentales del sueño americano. Sin embargo, esta precisión en torno a las garantías democráticas del *ethos*, asumida de hecho a partir del movimiento por los derechos civiles en la década de los 60, no quedaba explícita cuando se acuñó el término durante la Gran Depresión.

En *The Epic of America*, Adams reconoce que el sueño nacional "se ha cumplido aquí con mayor plenitud más que en ningún otro lugar, aunque de manera muy imperfecta incluso entre nosotros mismos" (Adams 1931: 375). La matización del autor resulta ambigua, quizás tanto como la frase de Jefferson "todos los hombres han sido creados iguales" de la Declaración de Independencia. Con todo, este cumplimiento imperfecto del sueño americano no ha impedido ni la extensión universal del *ethos* a todo ciudadano, nacido o no en territorio nacional, ni la lucha por la aplicación efectiva e indiscriminada de sus derechos.

En su estudio sobre el reflejo de la sociedad norteamericana en el cine, Ross destaca el papel especialmente activo de directores independientes del *New Deal* a la hora de realizar las que denomina "narrativas de conversión"<sup>33</sup>. Según el experto, este tipo de cine "impulsó un nuevo y acogedor *ethos* democrático que promovía la igualdad de todos los ciudadanos, y realizó una llamada a la cooperación entre las élites y los extranjeros, colectivos considerados por entonces en enfrentamiento" (Ross 2002: 128). Las narrativas de conversión, impulsadas en buena medida por cineastas emigrados desde Europa, defendían la cooperación ciudadana en la superación de las crisis por encima de su procedencia étnica o social. Esta conciencia propugnaba, en sintonía con

---

<sup>33</sup> Con el apelativo de *independientes*, Ross se refiere a directores como Ford, Capra, Welles, Wyler, LeRoy, Berkeley o Vidor que, si bien trabajaban bajo contrato en los estudios de Hollywood, gozaban de un grado especial de independencia creativa a la hora de proponer o desarrollar sus proyectos.

el programa reformista de Roosevelt, una ampliación de los derechos básicos de las clases desfavorecidas y, por extensión, de los ciudadanos de origen inmigrante.

Como se ha comentado en el capítulo inicial sobre la evolución histórica del *American dream*, el movimiento por la aplicación efectiva de los derechos civiles a todos los ciudadanos se produjo a lo largo de tres décadas y se tradujo en iniciativas legales promovidas durante los mandatos de Eisenhower, Kennedy y, sobre todo, Johnson. Sin embargo, la postura o implicación de Hollywood durante los años 60 no discursió de modo paralelo a las movilizaciones contra la segregación de las minorías raciales —especialmente la afroamericana—, la discriminación de las mujeres y la marginación de diversos grupos sociales. Si se examinan los títulos de la época, se pueden sacar dos conclusiones. En primer lugar, el tratamiento de discursos sociales explícitos en el cine de ficción se llevó a cabo de manera paulatina e indirecta; en segundo lugar, la equiparación y reconocimiento de profesionales de Hollywood pertenecientes a otras etnias y razas apenas se contempló durante este período. Otro tanto puede decirse de la promoción de las mujeres en la industria cinematográfica.

En el ámbito de los discursos sociales, 1962 trajo los estrenos de dos películas de época que causaron un alto impacto de opinión y cuyas historias transcurrían en Alabama, estado sureño donde los derechos civiles sufrían un considerable atraso. Se trata de *El milagro de Ana Sullivan* (Arthur Penn) y *la Matar a un ruiseñor* (Robert Mulligan 1962). La primera, basada en la vida de Helen Keller<sup>34</sup>, presentaba las tramas de superación protagonizadas por dos mujeres discapacitadas que, pese a las dificultades del entorno social a comienzos de siglo XX —dada su condición de mujeres y de personas aquejadas de minusvalía—, demostraban al término del filme una plena integración en los ámbitos humano y profesional. El espectador de los 60 pudo acceder así a la primera película sobre Keller, ciega y sorda desde los primeros meses de vida, que había realizado desde su juventud una intensa labor en pro de los derechos civiles y en 1920 había contribuido a la creación de la Asociación Nacional de Derechos Civiles.

---

<sup>34</sup> Helen Keller (1880-1968) fue una escritora y activista política, ciega y sorda desde los diecinueve meses. Gracias a la instrucción de Ana Sullivan, maestra invidente del Instituto Perkins para Ciegos, Keller aprendió a comunicarse a los siete años, a leer y a escribir, y se convirtió en la primera mujer ciega graduada en Artes. Apoyó diversos movimientos sociales en favor del sufragismo, los derechos laborales y el pacifismo.

Por otro lado, *Matar a un ruiseñor* se inspiraba en la infancia de Harper Lee, ganadora del Premio Pulitzer con la novela homónima, y relataba la lucha del abogado Atticus Finch, defensor de la causa de los negros en el sur profundo durante la Gran Depresión. Ante todo, más que su compromiso social, el filme destacaba el heroísmo de un padre de familia viudo que intenta proteger la inocencia de sus hijos en un ambiente socialmente injusto e inhumano.

Ambas historias presentaban dos modelos de lucha por alcanzar el sueño americano en diferentes ámbitos: la igualdad de la mujer, la integración de los discapacitados, el fin de la segregación racial y la normalización de la convivencia entre ciudadanos de razas distintas. Aunque su éxito de audiencia fue menor en comparación con otros títulos del año 1962 —como *Lawrence de Arabia* (David Lean), *El día más largo* (Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki) o *Rebelión a bordo* (Lewis Mileston)—, *Matar a un ruiseñor* y *El milagro de Ana Sullivan* provocaron un notable impacto social que se ha mantenido entre las sucesivas generaciones de espectadores. Así, cuando el American Film Institute elaboró en 2006 una lista de las cien películas más inspiradoras de la historia, un jurado compuesto por 1.500 artistas, críticos e historiadores del cine situaron *Matar a un ruiseñor* en el segundo lugar de la lista y *El milagro de Ana Sullivan* en el decimoquinto lugar<sup>35</sup>.

#### 2.6.1. Derechos civiles y sueño afroamericano

La historia de Atticus Finch promovió una proyección del sueño afroamericano a través del cine que, con el paso de los años, ganaría en difusión y arraigo. Como confirma Wilde:

*Matar a un ruiseñor* puso de manifiesto el profundo racismo del sur, y la adaptación cinematográfica de Robert Mulligan de 1962 fue vista por millones de espectadores en todo el mundo. Provocó una convulsión en las relaciones raciales del país y supuso una importante contribución para la lucha por los derechos civiles en aquella década (Wilde 2013: 195).

---

<sup>35</sup> La lista de los "AFI's 100 Most Inspiring Films of All Times" se dio a conocer el 14 de junio de 2006. *¡Qué bello es vivir!* alcanzó la primera posición, y *Las uvas de la ira* se situó en séptimo lugar: se trata de unos resultados sintomáticos a la hora de valorar la influencia del imaginario cinematográfico en el *American dream*. *Apolo 13* (Ron Howard 1995) alcanzó el decimosegundo puesto. <http://www.afi.com/100years/cheers.aspx>

A lo largo de la década, la ruptura de los estereotipos raciales en Hollywood avanzó progresivamente, al tiempo que las narrativas entraban en sintonía con la lucha contra la segregación racial. Esta proyección se vio reforzada gracias a la popularidad del actor Sidney Poitier, que en 1967 interpretó *Rebelión en las aulas* (Mark Thackeray), *En el calor de la noche* (Virgil Tibbs) y *Adivina quién viene esta noche* (John Prentice). En 1963 había ganado el óscar por su papel en *Los lirios del valle* (Homer Smith). Durante los años 70 y 80, la causa en pro de la igualdad racial se plasmó fundamentalmente a través de documentales y series de TV de éxito como *Raíces* (David Green y otros, 1977), *Martin Luther King* (Abby Man 1978) o *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (John Korty 1974). Sin embargo, el estreno de *Arde Mississippi* (Alan Pakula 1988) y sobre todo *Paseando a Miss Daisy* (Bruce Beresford 1989) trajo consigo una renovación del interés por los derechos civiles, además de la consagración de Morgan Freeman como uno de los actores afroamericanos más carismáticos de los 90, entre otros artistas como Denzel Washington, Will Smith, Samuel Lee Jackson o Eddy Murphy. En sentido, Kellner destaca la importancia de Freeman, cuya trayectoria a partir del nuevo siglo "demostró que el público americano era capaz de percibir a los individuos desde una perspectiva multirracial y aceptar la presencia de personajes poderosos de raza negra en posiciones de autoridad" (Kellner 2010: 37).

Filmes posteriores de los 90 como *JFK* (Oliver Stone 1991) y *Forrest Gump* (Robert Zemeckis 1994), portadores de un discurso reivindicativo renovado, difundieron el planteamiento del sueño americano desde una perspectiva de igualdad, mediante una visión histórica que abarcaba las cuatro décadas previas a modo de balance. El primero abordaba la investigación del asesinato de Kennedy según la instrucción del fiscal Garrison pero, más allá de la trama criminal, se trataba de un *biopic* que proporcionaba, al mismo tiempo, una reivindicación de los valores democráticos fundacionales y una catarsis de la intolerancia latente en el determinados sectores del país desde los tiempos del Ku Klux Klan.

*Forrest Gump*, por su parte, presentaba una fábula de la historia nacional transcurrida entre los años 50 y 80. A lo largo de tres décadas, un héroe local imposible y retrasado, entendido como la sublimación de la intrahistoria, realiza un viaje por la



geografía y la sociedad estadounidenses para ofrecer soluciones a tres problemas endémicos: la segregación racial, la discriminación contra la mujer y la generación perdida de Vietnam. Forrest Gump es un fronterizo de Alabama —estado que en el imaginario nacional se presenta como las antípodas del *American dream*— que protagoniza una trama de superación personal y colectiva, y que se presenta, en primer lugar, como testigo del movimiento por los derechos civiles. Además, su romance con Jenny pone de manifiesto las raíces de la corrupción moral de la América profunda y el maltrato derivado contra las mujeres. Finalmente, su amistad con el teniente Dan Taylor aborda el drama de los veteranos de guerra que, rechazados por su país, constituye un tipo de perversión del sueño americano. A propósito de la reflexión implícita de *Forrest Gump* sobre el *ethos* nacional y su impacto en la audiencia, Perrucci y Wyson consideran al personaje como la encarnación del sueño americano en el ciudadano medio comprometido con los valores comunitarios (Perrucci y Wyson 2008: 343).

La representación fílmica de la sociedad afroamericana ha sido objeto, por otro lado, de controversias respecto a su verosimilitud en los géneros de ficción, en particular en el tratamiento de los problemas derivados de la segregación racial. Directores afroamericanos como Spike Lee han abordado en su cine cuestiones de tipo político mediante documentales como *Four Little Girls* (1997) y *Jim Brown: All American* (2002), pero sobre todo a través de *biopics* como *Malcolm X* (1992) o comedias como *Haz lo que debas* (1989), en un intento de huir de lo que denomina "estereotipos seguros" de raza que, instalados hace tiempo en el discurso social, desfiguran la realidad o la historia. Expertos en Estudios Culturales como George concluyen que el reflejo del drama social afroamericano ha recibido un tratamiento más adecuado a través del documental, mientras que las aproximaciones realizadas desde la ficción incurrir en el anacronismo, en la simplificación reduccionista de los problemas o en un enfoque melodramático de historias y situaciones:

No es que no haya habido intentos exitosos de trasladar aquella era turbulenta —desde 1954 hasta los primeros años 70— a narraciones coherentes. Lo que sucede es que ninguna de ellas son ficcionales, tanto las producidas en Hollywood como las procedentes de inversiones independientes [...] Con objeto de proteger a la audiencia, en ocasiones a costa de un profundo perjuicio a la realidad histórica, los héroes blancos son contruidos y a veces inventados para

estas películas, otorgando a los negros un papel secundario en la lucha por su liberación. Los filmes de este tipo son legión, aunque el ejemplo más irritante de todos sigue siendo *Arde Mississippi* (George 2011).

Durante los mandatos de Barack Obama como presidente entre 2009 y 2017, se realizaron tres referencias implícitas a su particular realización del sueño americano en el ámbito de los géneros populares: los dos *thrillers* de Roland Emmerich —el director que más veces ha empleado el personaje presidencial en su filmografía— *2012* (2009) y *Asalto al poder* (2013), y el drama *El mayordomo* (Lee Daniels 2013). Este último se basaba en la vida de Eugene Allen, mayordomo entre 1952 y 1986 a lo largo de ocho mandatos presidenciales, y su guion resumía la historia del movimiento de derechos civiles a través de un melodrama desarrollado en dos escenarios: la Casa Blanca, donde el afroamericano Cecil Gaines sirve a varios presidentes y es testigo mudo de sus dilemas en torno a la igualdad racial, y el hogar del propio Gaines, desestabilizado por el conflicto con su hijo Louis, activista de derechos civiles. El filme de Lee Daniels coincidió con *12 años de esclavitud* (Steve McQueen 2013), *biopic* sobre Solomon Northup, músico profesional neoyorkino y ciudadano afroamericano libre que, en los años previos a la Guerra Civil, fue secuestrado, privado de sus derechos y vendido como esclavo.

#### 2.6.2. Acceso a la mujer del sueño americano: tendencias en la representación fílmica

El acceso de la mujer al *American dream* dentro del sector cinematográfico puede abordarse desde dos puntos de vista: la contribución del cine al avance en las oportunidades y derechos de la mujer, y la presencia femenina en las estructuras dramáticas e industriales del entorno cinematográfico, Hollywood en especial.

Dentro del primer ámbito, *El milagro de Ana Sullivan* dejó durante los años 60 una impronta sobre diversos aspectos relevantes: ruptura de clichés de género, denuncia de desigualdades y presencia del liderazgo femenino, no solo en la promoción de las mujeres discapacitadas sino también en los campos de la educación y de las reformas sociales. La representación fílmica de ambas figuras históricas, Ana Sullivan y Helen Keller, estaba desprovista de estereotipos melodramáticos —aunque el guion se podía prestar a ello—, y subrayaba al mismo tiempo la dimensión épica de los hechos reales

en que se basaba. Este último aspecto quedaba realizado por tratarse de un escenario histórico donde tanto los derechos de la mujer, como los derechos civiles en general, aún estaban por desarrollar.

En el inicio de la década de los 70, el movimiento Nuevo Hollywood coincidió en Estados Unidos con la Segunda Ola Feminista (*Second Wave Feminism*), durante la cual se produjo una demanda de igualdad de derechos para la mujer en el campo de las libertades sociales, políticas y económicas. Sin embargo, el espíritu de esta movilización apenas repercutió en las nuevas tendencias filmicas y la demanda de representaciones femeninas realistas en el cine encontró un eco muy débil en los medios de comunicación. De hecho, durante este período es difícil hallar en Hollywood títulos de ficción que aborden temas como el liderazgo y la igualdad de las mujeres desde un enfoque similar al empleado en el filme de Penn. Como explica Rickey, "entre los [filmes] feministas de los años 70, las producciones que ganaron mayor atención venían de Europa" (Rickey 2016). Ellen Burstyn, actriz protagonista de *Alicia ya no vive aquí* (Martin Scorsese 1974), se refiere así al estereotipo femenino predominante en las películas de la primera mitad de década:

Cada mujer que aparecía en ellas o bien era una víctima, o la esposa comprensiva de un héroe ocupado en salvar el mundo, o una prostituta, o algún otro tipo de objeto sexual. No había guiones donde una mujer fuera protagonista" (Burstyn 2006: 286).

Un caso notorio de ruptura de la tónica llegó a finales de los 70, con la producción de *Norma Rae* (Martin Ritt 1979), estrenada casi al mismo tiempo que el influyente documental *The Life and Times of Rosie the Riveter* (Connie Field 1980).

*Norma Rae*, basada en hechos históricos, relataba la lucha de una joven madre viuda por sindicarse su empresa textil en una pequeña ciudad estadounidense. Interpretaba el personaje Sally Field, actriz que encarnaría después otros papeles de mujeres implicadas en retos femeninos ante situaciones arduas: es el caso de *En un lugar del corazón* (Robert Benton 1984), situada en tiempos de la Gran Depresión, *Magnolias de acero* (Herbert Ross 1989) o *No sin mi hija* (Brian Gilbert 1991), que recrea la historia de la estadounidense Betty Mahmoody y su huida de Irán. La imagen de Sally Field

como "madre americana en lucha" quedó ratificada con su papel como madre de Forrest Gump y, dos décadas más tarde, como primera dama en *Lincoln* (Steven Spielberg 2012), en una encarnación de Mary Todd que refleja la tensión paradójica entre la madre temerosa de perder a sus hijos y la esposa del político que conseguiría la emancipación de los esclavos en 1865.

Durante los 90 destacan cuatro títulos que abordan diversas situaciones de la mujer estadounidense en su lucha por acceder al *American dream*: *Ellas dan el golpe* (Penny Marshall 1992), *El Club de la Buena Estrella* (Wayne Wang 1993), *Dorothy Dandridge* (Martha Coolidge 1999) y, de modo especial, la mencionada *Thelma y Louise*. La primera película recrea la atmósfera social de la segunda guerra mundial, a través de un relato sobre la primera liga profesional femenina de béisbol de la historia. La segunda reconstruía las dificultades de la mujer inmigrante china en una sociedad extraña a través de las historias de cuatro ancianas de San Francisco y sus relaciones con sus hijas, todas ellas pertenecientes a la primera generación nacida en Estados Unidos. La tercera presentaba un *biopic* sobre Dorothy Dandridge, la primera afroamericana nominada a un óscar a la mejor actriz principal, al tiempo que reconstruía el ambiente racista de los años 50 en Hollywood y en la sociedad del momento.

En 1991 se estrena *Thelma y Louise*, *road movie* sobre el empoderamiento de dos mujeres que toman el control de sus vidas mientras se ven forzadas a huir del país como delincuentes fortuitas. Desde una perspectiva innovadora para el momento, el filme de Ridley Scott trataba temas como la emancipación de las mujeres en circunstancias injustas, la superioridad machista instalada en una sociedad que llega a convertirlas en objetos, o la transgresión de roles sexuales. En un artículo del número de *Time* que dedicaba su portada a *Thelma y Louise*, Schickel reflejaba la controversia formal y discursiva del filme provocada en artistas y expertos en género, controversias en parte condicionadas por la confluencia imaginarios narrativos y sociales que se daban en el guion de Callie Khouri:

En su estilo caótico y amable, *Thelma y Louise* está suscitando opiniones más audaces o misteriosas. Carol Clover, investigadora de cine en la Universidad de California en Berkeley, opina que la película trata de estudiar, entre otros temas, "la distancia entre hombres y mujeres, el deseo de cada sexo de separarse de sí

mismo". También se dan miradas a la otra cara de la moneda: los modos crecientemente peligrosos en que se produce el acercamiento de los sexos. El novelista James Carroll escribió la semana pasada en *New Republic* que "cuando los hombres y las mujeres se reducen unos a otros a objetos sexuales, dan el primer paso para herirse" (Schickel 1991).

En las primeras décadas del siglo actual se experimentó un doble fenómeno en torno a la presencia de mujeres líderes en el cine. Por un lado, se mantuvo la línea reivindicativa a través de recreaciones históricas de la lucha por los derechos civiles. Es el caso de títulos de calado social como *Ángeles de hierro* (Katja von Garnier 2004), que relata la lucha de Alice Paul y otras activistas del movimiento sufragista de 1917; el telefilme *Sisters of Selma* (Jayasri Hart 2007), sobre la ayuda prestada por monjas católicas de Alabama a la campaña de 1965 por el derecho a voto de las mujeres afroamericanas; y *Lioness* (Rosalind Ross 2017), sobre la misión de una oficial de Marines en Afganistán y su trabajo con esposas de talibanes.

Mención aparte merece *El intercambio* (Clint Eastwood 2008), película basada en hechos históricos que relata las dificultades de una madre soltera para conseguir que se investigue la desaparición de su hijo pequeño, sucedida en Los Ángeles en 1928. Unas dificultades que derivan en la lucha solitaria de una ciudadana contra las instituciones, deseosas de cerrar un caso que evidencia la negligencia de la autoridad y la impunidad de abusos contra mujeres en dependencias policiales y sanitarias.

### 2.6.3. Imagen femenina: liderazgo y presencia profesional en Hollywood

Junto a esta línea reivindicativa de los derechos de la mujer, la segunda década del siglo ha conocido un refuerzo del liderazgo femenino a través del protagonismo de mujeres en ficciones de Hollywood, en especial en lo que se refiere a géneros populares de acción. En 2014, Martha Lauzen, directora ejecutiva del Centro para el Estudio de la Mujer en Cine y Televisión de la Universidad Estatal de San Diego, concluía que las películas que presentan a mujeres en papeles principales interesan igualmente a espectadores de ambos sexos. Al mismo tiempo, la experta aseguraba: "se necesitan líderes al frente de los estudios y de los sindicatos decididos a establecer líneas

concretas que deriven en un aumento del número de mujeres, tanto detrás las escenas como en la pantalla" (Lauzen y Newsom 2014).

El interés de la audiencia por filmes liderados por personajes femeninos es una tendencia social que puede deducirse de las cifras de audiencia obtenidas por producciones del momento, tal como señala Lauzen. Es el caso de *Star Wars: El despertar de la Fuerza* (J.J. Abrams 2015) y *Rogue: One* (Gareth Edwards 2016), que alcanzaron la primera posición en la taquilla de sus respectivos años de estreno, o la saga de *Los Juegos del Hambre*, cuyas cuatro entregas se situaron entre las diez películas de mayor audiencia entre 2012 y 2015<sup>36</sup>. *Frozen* (2013), la producción de animación de Disney, también presentaba una protagonista femenina y había sido codirigida por una mujer, Jennifer Lee; el filme obtuvo una recaudación superior al millón de dólares. Asimismo *Gravity* (Alfonso Cuarón 2013), protagonizada por Sandra Bullock, recibió una recaudación por encima de los 700 millones de dólares y alcanzó el sexto puesto en la tabla de audiencia de 2013.

Por otro lado, a lo largo de las cuatro décadas previas se había experimentado una evolución en el liderazgo asociado a las actrices de mayor popularidad. Si en los 80 destacaba Sally Field como icono de la lucha por el reconocimiento social de la mujer, la actriz Jessica Chastain tomaba el relevo en la segunda década del siglo y se perfilaba como referente de realización femenina mediante papeles de liderazgo tradicionalmente concedidos a personajes masculinos. Tras asumir en *El árbol de la vida* (Terrence Malik 2011) un rol similar a los interpretados por Field —en este caso, una madre fuerte de los años 50 sometida a un esposo intolerante—, la actriz dio vida en *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow 2012) a la agente de la CIA que encabeza la operación para acabar con Bin Laden, a la comandante de la nave Hermes en *Marte* (Ridley Scott 2015), y a la ejecutiva de uno de los *lobbies* más combativos de Washington en *El caso Sloane* (John Malden 2016).

En un nuevo informe de 2017 elaborado por el Centro para el Estudio de la Mujer en Cine y Televisión, Lauzen advertía un ligero aumento del protagonismo

---

<sup>36</sup> En 2013, *Los Juegos del Hambre: En llamas* (Francis Lawrence) fue la película de mayor audiencia del año y obtuvo una recaudación de 424.668.047 dólares. Todos los datos de taquilla aquí referidos están tomados de la fuente *Box Office Mojo*.

femenino en el cine de ficción respecto a años previos, si bien las estadísticas reflejaban la persistencia de los estereotipos tradicionales de género (Lauzen 2017a) y el predominio habitual de los personajes masculinos como protagonistas. Los datos del análisis se habían realizado sobre más de 2.500 personajes, aparecidos en las 100 películas estadounidenses de mayor audiencia estrenadas en 2016.

Respecto al protagonismo de las producciones de aquel año, el informe concluía que los personajes femeninos solo suponían el 29% de los casos frente al 54% de los casos masculinos; en el 17% se trataba de un protagonismo compartido. Respecto a los géneros recurrentes, las protagonistas femeninas predominaban en la comedia (28%), seguidos del drama (24%), terror (17%), animación (14%), ciencia-ficción (14%) y *thriller* de acción (3%). Este reparto de tendencias se invertía de manera significativa en el caso de los protagonistas masculinos, fundamentalmente asociados al *thriller* de acción (30%), drama (30%), comedia (17%), animación (13%) y ciencia-ficción (10%).

En lo que respecta al mantenimiento de los estereotipos asociados a la mujer, el informe determinaba que los personajes femeninos tendían menos que los masculinos a aparecer en el lugar de trabajo (45% frente a 61%); que las mujeres resultaban menos de la mitad de propensas que los hombres a ser representadas como líderes (5% frente a 11% del total de los personajes en ejercicio de liderazgo); que la proporción de hombres con ocupación identificada era mayor que la de mujeres (86% frente a 78%); y que los personajes femeninos eran más jóvenes que sus parejas masculinas, pues concretamente la mayoría de las mujeres se encontraba en los veinte (23%) y en los treinta (32%), mientras que los hombres se mantenían en los treinta (31%) y en los cuarenta (30%).

Un segundo informe de 2017 del mismo centro investigador señalaba un descenso de la presencia de la mujer en la profesión cinematográfica a lo largo de 2016, según estadísticas tomadas de las 100, 250 y 500 películas de mayor taquilla (Lauzen 2017b). Concretamente, las profesionales femeninas tan solo suponían el 17% del total de directores, productores, guionistas, productores ejecutivos, editores y directores de fotografía de la industria del cine. El dato revelaba una caída de dos puntos respecto a 2015 —temporada en que se había alcanzado la cota histórica del 19%—, descendiendo así hasta los niveles de 1998. De este estudio se desprendía, además, que solo un 7% de los créditos como director correspondían a mujeres.

En términos generales, según los mencionados análisis, tanto la representación femenina en las ficciones cinematográficas como la presencia de mujeres profesionales en la industria del cine se hallan en situación de desigualdad, desventaja o desconsideración en la segunda década del siglo. Las estadísticas en este sector popular de los medios de comunicación confirman las conclusiones de Hanson sobre la diferencia de oportunidades que, en términos generales, encuentran las mujeres del siglo XXI a la hora de acceder al *American dream* (Hanson y White 2011), también en los sectores creativos y mediáticos donde se difunden valores y estereotipos de liderazgo.

## **2.7. Afán por garantizar el sueño americano a la siguiente generación**

Finalmente, el deseo de que las generaciones venideras gocen como mínimo de la prosperidad alcanzada en el presente constituye un rasgo capital del sueño americano, a la vez que un compendio de las seis claves dramáticas previas. El elemento familiar es en sí mismo un factor de identidad y arraigo que da sentido al viaje emprendido, físico o figurado, ya se trate de un protagonista individual como don Vito Corleone en *El padrino* o Holden Caulfield en *El guardián entre el centeno*, o de todo un clan que se pone en marcha hacia una tierra de promisión, como los Sánchez de *Mi Familia* (Gregory Nava 1995) o los Sullivan de *En América* (Jim Sheridan 2002). Por este motivo, al emprender un viaje de búsqueda siempre se pretende que el objeto dramático —una porción de tierra, un negocio familiar o una sencilla casa—, pueda perdurar para disfrute de la generación siguiente. Ambos títulos corresponden a dos imaginarios del *American dream* que, aunque radicalmente diferentes, presentan elementos comunes cuando se analizan desde una perspectiva intergeneracional.

La trama de *Mi Familia* presenta uno de los sueños característicos del siglo XX, el *sueño americano latino*, a través de la epopeya de tres generaciones de una familia mexicana asentada en el este de Los Ángeles. El relato se inicia con un viaje de refundación iniciado con la entrada de José Sánchez y su esposa María en California en los años 30, con las dificultades y peligros derivados: especialmente, la pobreza y la amenaza de deportación. La epopeya se desarrolla en dos ciclos paradigmáticos, que se concretan por un lado en el sacrificio de la primera generación para establecerse en la



nueva tierra y, por otro, en el riesgo de que la segunda generación malgaste o no llegue a disfrutar la prosperidad conseguida. En torno a este conflicto se desarrolla el segundo ciclo del filme, centrado en la lucha de Jimmy, uno de los hijos de José y María, por convertirse a su vez en un padre responsable, ya en los años 60. El guion se inicia con un símbolo temático relacionado con la tierra y el sentido de arraigo, consistente en el epitafio que ha previsto para su tumba un anciano pariente de José llamado el *Californio*, nacido en Los Ángeles muchos años atrás, cuando la ciudad aún era territorio mexicano: "Cuando nací aquí, esto era parte de México, y donde muero todavía es México".

En la película *En América*, Jim Sheridan escribe y dirige una experiencia biográfica basada en el *sueño americano irlandés*. El guion narra la historia de Johnny y Sarah Sullivan, una joven pareja que abandona Irlanda junto a sus dos hijas pequeñas para entrar como ilegales en Estados Unidos, con el objetivo de asentarse en la Nueva York posterior al 11S. La trama de refundación entraña una dureza especial para los padres, pues en su país de origen han dejado al hijo pequeño, fallecido tras una enfermedad. Tras establecerse en una miserable casa de vecinos de Manhattan, los Sullivan se integran en una comunidad multiétnica de perdedores —según los criterios estrictos del *American dream*—, que les acoge y facilita su lucha por salir adelante. Entre los benefactores destaca Mateo, un artista nigeriano enfermo de SIDA, que protege a los recién llegados como una suerte de *intruso benefactor* que, de acuerdo con este arquetipo del *otro*, Sheridan identifica simbólicamente con E.T., el extraterrestre creado por Spielberg. Mateo interviene para fortalecer un puente vitalista y esperanzador entre las dos generaciones de Sullivans llegados a una tierra nueva. En este sentido, Brereton estima:

*En América* representa para algunos una celebración del encuentro irlandés-americano, así como la afirmación universal de las certezas y de la a menudo escondida fuerza de la unidad familiar, frecuentemente encasillada como "conservadora" en las lecturas ideologizadas de las estéticas de Ford y Spielberg. Si numerosos filmes irlandeses de los 70 en adelante terminaban con la desintegración de la familia simbólica, Sheridan defiende su perdurabilidad, pronóstico más favorecido que rechazado por la modernidad [...] Sheridan ha afirmado que su primer filme americano trata sobre el alejamiento de esta

"cultura de la muerte", prevaleciente en Irlanda y reiteradamente tratada en la literatura irlandesa (Brereton 2008: 47).

### 2.7.1. Conciencia generacional en el cine del nuevo *American dream*

Tal como se ha comentado atrás a propósito de los directores de la corriente *Indiewood*, existe una tendencia a tratar el tema de la refundación del hogar desde una perspectiva esperanzadora, de acuerdo con el optimismo que Hanson y White reconocen entre los elementos esenciales del sueño americano (Hanson y White 2011: 3). Si la generación precedente a menudo sufre la amargura del desastre o del desarraigo, la generación del presente asume la lucha por la supervivencia como garantía de prosperidad futura para la generación venidera: se trata de un ciclo ininterrumpido que caracteriza la conciencia intergeneracional, presente en sentido amplio en todos los relatos de reconstrucción del hogar. Así se aprecia cuando se comparan los ciclos familiares de *Pequeña Miss Sunshine* y *Las uvas de la ira*, basados a su vez en tramas de refundación *virgilianas*, donde tres generaciones huyen del desastre para recomenzar en otro lugar<sup>37</sup>. Como también sucede en el mito y en las dos tramas cinematográficas, la primera generación fallece por el camino y no llega a ver la tierra de destino.

En los argumentos de directores como Alexander Payne, Jason Reitman, Tom McCarthy y la pareja Jonathan Faris y Valerie Dayton, los adultos de mediana edad suelen presentar un sentimiento inicial de frustración que, a lo largo del relato, se transforma progresivamente en una disposición constructiva, gracias a una doble toma de conciencia sobre las generaciones precedente y venidera (Sánchez-Escalonilla 2016). Se trata de un patrón narrativo coincidente que, a su vez, entraña una concepción renovadora del *American dream*.

En efecto, como estima Ortner, la mayoría de los directores de la corriente *Indiewood* pertenecen a la llamada *Generación X*, integrada por nacidos entre los años 60 y principios de los 80, y estigmatizada como aquella que no superará a la de sus padres en prosperidad. El autor explica en su análisis sobre el cine independiente del

---

<sup>37</sup> Según el ciclo troyano, Eneas huye del incendio de su patria mientras toma de la mano a su hijo Ascanio y carga con su anciano padre, Anquises. En la estatua del héroe atribuida a Bernini, Anquises porta las imágenes de los dioses familiares y Ascanio lleva consigo el fuego sagrado del hogar, signo de continuidad.

nuevo siglo que, como resultado de todo ello, los nacidos en este período concreto “se representan a sí mismos en sus escritos, en su música y en su cine como indignados y frustrados, dañados, deprimidos o instalados en rechazo permanente, cínicamente desarraigados del mundo y con un pésimo sentido del humor” (Ortner 2013: 21). Sin embargo, el enfoque esperanzador de los mencionados directores contrasta con esta visión estereotipada, al tiempo que sintoniza con los valores metafísicos del sueño americano señalados por Kimmage, que identifica prosperidad y éxito con el alcance de bienes espirituales por encima de los materiales.

En *Los descendientes* y *Nebraska*, Payne hace una reflexión sobre el legado recibido de las generaciones precedentes, ya se trate de unos terrenos heredados en Hawái o del patrimonio duramente reunido por un superviviente de la mortalidad infantil de los años 40, que en 2013 es un anciano senil obsesionado con un premio inexistente. Payne une las dos dimensiones del arquetipo hogareño —familiar y social— para construir el conflicto interior de sus protagonistas: hijos que, como David en *Nebraska*, deben cuidar de sus padres; y padres que, como Matt en *Los descendientes*, deben ocuparse de sus hijos. Mientras tanto, el viaje por su país a través del Midwest o Hawái les permite trascender la dimensión hogareña para contemplar con otros ojos la comunidad donde viven.

Faris y Dayton, por su parte, ponen el acento en *Pequeña Miss Sunshine* en los valores que la generación actual está transmitiendo a la más joven, al tiempo que revisan los conceptos de éxito y fracaso para subrayar la unidad familiar como el principal tesoro al término de un viaje simbólico a California, que en la película se extiende a toda la sociedad estadounidense posterior al 11S. La presencia de tres generaciones a bordo de la vieja Volkswagen centra todo el interés del relato en el fracaso vital de los tres adultos —Richard y Sheryl Hoover, más el tío Frank—, marcados por las amenazas de bancarrota, divorcio y suicidio, frente a un adolescente y una niña —Dwayne y Olive— que empiezan a concebir sus propios sueños. Sin embargo, ante el patetismo del concurso de belleza infantil situado en el clímax, la familia disfuncional toma conciencia finalmente del valor fundamental que precede a cualquier herencia o educación: el apoyo familiar de los adultos sobre los más jóvenes como elemento vertebrador y garantía del auténtico éxito.

En la trama de *Juno* (2007), Reitman plantea la inseguridad de la actual generación de mediana edad a la hora de abordar problemas familiares que, en último término, afectan a toda la comunidad. La película presenta a una adolescente que, finalmente, decide dar a luz a su hijo cuando encuentra una pareja de padres adoptivos, en principio con la madurez y posición estable de que carece la joven embarazada. El guion plantea la debilidad del vínculo entre las dos generaciones, pues los adultos se retratan como eternos adolescentes, indecisos y angustiados ante sus fracasos personales. El guion de Diablo Cody señala que la madurez y el compromiso social, esenciales para la solidez del hogar comunitario, comienzan a construirse en el ámbito personal y doméstico.

Por último, Tom McCarthy afronta en *Win Win* (2011) los estragos de la Gran Recesión sobre un doble contexto macroeconómico y doméstico, al tiempo que señala el fortalecimiento de la familia como clave para superar la crisis a nivel nacional. El guion del filme gira en torno a la preocupación de Mike Flaherty, abogado y padre de familia, por sacar adelante su familia en medio de la crisis hipotecaria. McCarthy ofrece una visión sintetizada del sueño americano como garantía de un futuro seguro para los hijos, tal como reconoció el propio director al referirse a la escena final de *Win Win*, que muestra a la hija pequeña de Mike jugando en el jardín de su casa con su hermano adoptivo y con un amigo:

El verdadero éxito trata más bien sobre el verdadero sueño americano: tres chicos sobre el césped jugando al croquet, y eso es todo. Para mucha gente en la vida, eso es una victoria. Ver a tus propios hijos tendidos en la hierba, jugando seguros y disfrutando, consciente de que tienen un futuro. (Goldsmith 2011: 19).

#### 2.7.2. Fábula intergeneracional como recurso narrativo

Durante la cuarta etapa evolutiva del sueño americano, que Samuel sitúa en los años 80, se produce un renacimiento patriótico caracterizado por la recuperación de las claves de identidad y los valores tradicionales del *ethos*. A este fenómeno contribuyeron el fortalecimiento del país en el escenario internacional, la mejora económica y, como resultado de ambos, la recuperación de una autoestima nacional deteriorada durante los

años 70, marcados por las corrientes contraculturales de la década previa y la desconfianza en la autoridad. Como resultado, los 70 también dejaron en el imaginario sociocultural una actitud crítica hacia la historia y la tradición estadounidenses que dejó su impronta en la literatura, los medios y las artes, entre ellas el cine.

Una manifestación de esta visión crítica se concretó a partir de la década de los 80 en la aparición de fábulas cinematográficas que, casi siempre dentro del género fantástico o del realismo mágico, trasladaban a personajes del presente hacia planos temporales alternativos, con objeto de contrastar los valores sociales de épocas pasadas con la sociedad del momento (Harwood 1997, Fhláinn 2010). El período favorito de referencia en estas fábulas era, precisamente, la década de los 50: la etapa en que, de acuerdo con Samuel, se produce la consolidación de los mitos y valores propios del *American dream*. Se trata de una época fácilmente reconocible por su imaginario visual de tonos pastel en modas y diseños, asociado a una sociedad perfecta, a la familia tradicional americana, a las viviendas residenciales con televisor, electrodomésticos y coche en el garaje, a las fiestas de instituto y a los bailes de graduación, a las ligas nacionales y locales, a la prosperidad y al consiguiente *baby boom*... En suma: a un sistema donde el éxito quedaba garantizado a cualquier ciudadano.

Más que a través del cine, este cliché de los años 50 se difundió fundamentalmente a través de series de televisión del momento como *Las aventuras de Ozzie & Harriet* (The Adventures of Ozzie & Harriet, 1952-1966), *Papá lo sabe todo* (Father Knows Best, 1954-1960), *Yo amo a Lucy* (I love Lucy, 1951-1957) o *Los recién casados* (The Hooneymooners, 1955-1956), cuyas tramas de estilo ingenuo y costumbrista proporcionaban un reflejo idealizado de la sociedad y de la familia media americana. A este lugar común de la historia de Estados Unidos viaja Marty McFly por error en *Regreso al futuro* (Robert Zemeckis 1985), quizás el filme más emblemático de esta conexión narrativa entre las dos décadas aquí señaladas. Marty es un adolescente de los 80 que emplea medios al alcance de un joven de su época (un *walk-man*, un monopatín o una guitarra eléctrica) para conseguir volver a casa, gracias a la colaboración de un *mad doctor* (Doc Brown). Sin embargo, será la mentalidad propia de su década de origen la que consiga un efecto aún más prodigioso, cuando Marty transforme a sus propios padres —unos jóvenes como él en 1955— según el ideal juvenil de su generación moderna.

Resulta interesante ilustrar con el filme de Zemeckis la valoración social de los 50 y su conexión con otras etapas del *American dream* pues, además de tratarse de la película de mayor audiencia de 1985<sup>38</sup>, puede considerarse uno de los prototipos de fábula intergeneracional sobre el sueño americano. En este sentido, no faltan controversias a la hora de analizar sus lecturas sociopolíticas. Investigadores como Prince (2002) ven en el viaje de Marty al pasado un reflejo del discurso patriótico optimista que imperó durante los mandatos de Ronald Reagan, presidente entre 1981 y 1989:

Tal como Reagan instaba a la nación, Marty emplea el pasado para rehacer el presente. Al final de la película, comprende que su intrusión en las vidas de sus padres en 1955 les ha hecho más felices, más auto-realizados y más exitosos en los 80. En este sentido, *Regreso al futuro* venera la América de las pequeñas ciudades en unos términos acordes con la retórica de la presidencia de Reagan (Prince 2002: 219).

Otros autores como McCarthy (2010), en cambio, no aprecian esta vinculación entre el filme de Zemeckis y la retórica nostálgica del pasado: en sentido alegórico, el viaje de Marty tendría más bien como misión rehacer el presente para no incurrir en los errores del pasado. Como advierte la experta, el pueblo de Hill Valley que el protagonista adolescente visita en 1955 es un lugar donde aún impera la segregación racial y el abuso machista, habitado por una sociedad aquejada de taras sociales que condicionarán respectivamente el futuro de su madre como alcohólica y de su padre como hombre reprimido, como conoce bien el hijo en los 80. La aventura de Marty McFly supondría, desde esta perspectiva, la ruptura del cliché idealizado de la América de los 50 llevada a cabo por un adolescente que, portador de los valores de su época, rescata la felicidad futura de sus padres. En este sentido, Thompson entiende que *Regreso al futuro* presenta una doble ironía sobre el modo en que algunos compatriotas conciben los años 50 y, además, sobre las auténticas discrepancias entre la vida en los años 50 y en los 80, pese a sus aparentes similitudes (Thompson 2007: 105).

---

<sup>38</sup> *Regreso al futuro* alcanzó en 1985 una recaudación global de 210.609.762 dólares, seguida de *Rambo* (Sylvester Stallone) con 150.415.432, y de *Rocky IV* (Sylvester Stallone), con 127.873.716.

El uso de la fábula intergeneracional como reflexión sobre el sueño americano también fue empleada un año más tarde por Francis Ford Coppola en *Peggy Sue se casó* y, ya en la década de los 90, por Peter Weir en *El Show de Truman* (1998) y de nuevo por Zemeckis en *Forrest Gump*.

En su comedia romántica, Coppola presenta a Peggy Sue, una mujer entrada en la cuarentena que, como Marty McFly, abandona de manera mágica 1985 para regresar décadas atrás en el tiempo, esta vez a sus años de instituto en 1960. El viaje se presenta como una oportunidad para que la joven Peggy Sue cambie su infeliz vida de adulta, marcada sobre todo por la infidelidad de su esposo, antiguo compañero de estudios. Sin embargo, la protagonista termina tomando las mismas decisiones y, como en la aventura de Marty, a su regreso encuentra intactas sus relaciones personales —su esposo y sus dos hijos de 1985—, aunque en una versión perfeccionada como resultado de la experiencia en un pasado alternativo.

De nuevo, autores como Forster ven la opción de Peggy Sue por su propio presente mejorado como un reflejo del discurso político de Reagan, que consideraba la familia como el núcleo esencial del excepcionalismo norteamericano (Forster 2014: 117). Sin embargo, esto mismo podría decirse de la decisión final de Forrest Gump cuando decide casarse con Jenny, tras descubrir que el niño que vive en su casa es su propio hijo. *Forrest Gump* fue estrenada en 1994, cuando Bill Clinton ocupaba la Casa Blanca y la administración demócrata difundía un discurso familiar teóricamente opuesto al de Reagan —si bien la visita de Forrest a Jenny sucede en el mundo diegético de 1981—.

Este segundo filme de Zemeckis abarca las generaciones de estadounidenses que vivieron entre los años 50 y los 80 y, tras poner el acento de manera cómicamente cruda en las quiebras sociales del largo período, solo introduce el idealismo dramático al término del filme, en las escenas en que ambos personajes retoman definitivamente su antiguo romance juvenil. A diferencia de los padres de Marty, o de Peggy Sue y su esposo, Forrest Gump y Jenny integran una familia disfuncional: él sufre un retraso mental permanente y ella está enferma de SIDA. Las tres parejas viven en la sociedad de los 80. Sin embargo, en cada caso, la opción por la unión familiar como signo de

fortaleza parece más bien resultado de los fundamentos socioculturales del sueño americano, más que de un discurso político coyuntural.

A finales de siglo XX, Peter Weir ofrecía en *El Show de Truman* la historia de Truman Burbank: un ciudadano que, sin saberlo, ha sido protagonista durante toda su vida de un *reality* televisivo emitido las veinticuatro horas del día. Truman nunca ha salido de Seahaven, ciudad modélica del sueño americano y *locus amoenus* donde vive una sociedad ideal. La crisis dramática del guion se produce cuando el protagonista toma conciencia de su encierro y emprende un viaje de liberación, en busca de la única mujer que le ha amado sinceramente en toda su vida. Para subrayar la falsedad del mundo que rodea a Truman, Weir acude a los iconos del *American dream* tal y como perduran en el imaginario de las series de los 50: prosperidad, comunidad idealizada y sistema social providente. Sin embargo, a diferencia de los ejemplos de la década previa, este icono es usado a finales de los 90 asociado a la idea de falsedad, consolidando así el imaginario de una sociedad estadounidense que en los años 50 vivía aislada y ajena a las libertades básicas: feliz pero inmersa en el engaño de su propia vida satisfecha. En el clímax del guion, una vez que su nave encalla en la pared del gigantesco estudio, Truman abre la puerta y escapa al mundo libre de los 90.

Gary Ross también emplea esta imagen de falso *locus amoenus* de los 50 en *Pleasantville* (1998), estrenada el mismo año que *El Show de Truman*, si bien el recurso a la fábula intergeneracional ofrece en este caso una toma de conciencia histórica que no se pretende estrictamente en el filme de Peter Weir. *Pleasantville* es el título de una serie de los años 50 en la que, de repente, se ven mágicamente introducidos dos hermanos adolescentes de finales de los 90, David y Jennifer, como protagonistas de la ficción televisiva. El primero es un admirador de la serie y se encuentra cómodamente instalado en la época; la segunda, en cambio, aborrece la sociedad del pasado e intenta alterar las costumbres de los jóvenes según su mentalidad.

La reacción de ambos hermanos ante un pasado en blanco y negro coincide con la actitud individualista que Samuel atribuye a la quinta etapa del sueño americano, marcada por la *Sociedad ansiosa*. Los dos personajes son hijos de una sociedad del bienestar que, a finales de siglo XX, satisface cualquier necesidad y garantiza una existencia feliz. Las preocupaciones de David no van más allá de su obsesión televisiva;



por su parte, Jennifer ha encontrado en el sexo la respuesta a cualquier ambición en la vida.

La dislocación de los dos adolescentes en el universo televisivo de los 50 trastocará esta feliz indolencia de los protagonistas y permitirá su crecimiento como personajes. Concretamente, la transformación de David y Jennifer sucede mediante una toma de conciencia sobre las carencias de las generaciones pasadas y, al mismo tiempo, esta conexión con la realidad histórica resultará vital para que los personajes definan identidad en el presente. En este sentido, Ross acentúa de manera alegórica la distancia entre la juventud de los 50, que puso en marcha el movimiento por los derechos civiles, y la juventud de los 90, ajena a los logros y compromisos sociales alcanzados décadas atrás.

De acuerdo con la equidistancia asumida en el guion, el cineasta huye de cualquier demonización de los 50 o beatificación de los 90, época en que coinciden tanto la producción como la diégesis de *Pleasantville*. Ciertamente, David y Jennifer despiertan a toda una sociedad mediante un proceso progresivo de personalización de sus habitantes, simbolizado en la aparición del color sobre un mundo gris y temeroso de los cambios. La transformación de Pleasantville provoca una alteración de su plácida vida lugareña —su propio nombre evoca etimológicamente el *locus amoenus* de los 50—, inmersa en la visión ingenua del sueño americano, y termina en un enfrentamiento con la autoridad local como alegoría de las luchas contra la segregación racial y los movimientos por la liberación de la mujer. Esta alegoría se hace patente en la escena del proceso contra David en el ayuntamiento, en la que se reproduce la escenografía del juicio de *Matar a un ruiseñor* y se sitúa a los habitantes "coloreados" en el piso superior, tras una balastrada.

La conexión intergeneracional en la fábula de *Pleasantville* alcanza su objetivo con la maduración de los dos hermanos, expresada en su respectiva coloración dentro del mundo de la serie televisiva.

David deja de ser un personaje en blanco y negro cuando contribuye, de manera decidida, a la liberación de los habitantes de la *pequeña América*. Jennifer, por su parte, se unirá al grupo de los personajes en color cuando, tras fallidos intentos, descubra en la

lectura y el interés por el pasado dos motivaciones vitales. Leydon destaca el carácter ambivalente de la fábula: en cuanto icono del *American dream* de los 50, Pleasantville es un lugar al que merece la pena regresar con el paso de la historia para recordar que ninguna época debe idealizarse, ya sea en el pasado (David) o en el presente (Jennifer). Como explica el crítico:

Lo más intrigante sobre *Pleasantville* es que Ross se mueve con éxito al adoptar dos posturas opuestas. En su lado más sombrío, la comedia señala que Pleasantville es un lugar donde sus habitantes se aproximan peligrosamente al fascismo cuando su modo de vida resulta amenazado. Pero este modo de vida también puede ofrecer algo muy positivo: cuando más tiempo pasa Jennifer allí, mayor es su crecimiento como persona —incluso empieza a leer— y menos necesita representar un papel de chica a la moda, como adolescente promiscua de los 90 (Leydon 1998).



# 3.

## Nota histórica sobre la exploración espacial estadounidense. Misiones tripuladas

### 3.1. Prolegómenos de la carrera espacial: 1947-1958

En los inicios de la exploración espacial pueden considerarse diversos factores de carácter científico, político, militar y propagandístico, todos ellos unidos y condicionados entre sí.

Tras la segunda guerra mundial, la investigación aeronáutica estadounidense con misiles balísticos, cohetes y motores a reacción se vio impulsada gracias a la incorporación de los equipos científicos alemanes que habían desarrollado programas de armas estratégicas en las bases prusianas de Peenemünde y Mittelwerk, en especial las bombas volantes popularmente conocidas como V1 y V2. Gracias a la Operación Paperclip, más de cien miembros del equipo de Wernher von Braun fueron trasladados a América junto con toneladas de documentos, un centenar de lanzaderas de misiles V2, plataformas de pruebas, una planta de oxígeno líquido y más de trescientas toneladas de componentes adicionales. Desde 1947, el equipo de von Braun trabajó primero en la base de Fort Bliss (Texas) y posteriormente en la de Huntsville (Alabama), con el objetivo de desarrollar un programa balístico en colaboración con el Jet Propulsion Laboratory (JPL), dependiente del Caltech.

Por entonces, la Unión Soviética y Estados Unidos habían comenzado una guerra fría que, más allá del ámbito de influencia geopolítica, también se libraba en el ámbito tecnológico. En 1949, los soviéticos habían explotado una bomba de hidrógeno de 22 kilotones en el desierto de Kazajistán, hecho que cambió la actitud indiferente del Pentágono hacia el programa balístico. Hasta aquel momento, los norteamericanos no consideraban los misiles como armas sofisticadas, dado que su margen de error superaba los seis kilómetros. El uso del hidrógeno, sin embargo, elevaba el riesgo de aniquilación y provocó entre los jefes militares una sensación de vulnerabilidad. Un informe de 1954 encargado por la administración Eisenhower situaba a Estados Unidos en un plano superior a la Unión Soviética en bombarderos y cabezas nucleares pero muy inferior en sistemas de defensa; además, instaba a un triple refuerzo de los recursos de inteligencia, de la flota de submarinos nucleares y de tecnología en misiles balísticos intercontinentales.

Los avances rusos se sucedieron entonces de manera inmediata, confirmando así los presagios. En 1955, el científico Sergei Korolev lanzó con éxito un cohete R11-FM desde un submarino diésel. En 1956, los rusos construían el R-5, primer misil con cabeza nuclear, y ultimaban el R-7, capaz de alcanzar objetivos americanos en treinta minutos. La apuesta incondicional de Krushev por el programa balístico —que Stalin había apoyado desde la posguerra— provocó un impulso de la investigación aeroespacial, obligando así al Pentágono y a la administración presidencial a trasladar el punto de interés estratégico hacia el espacio. Entre 1954 y 1955, la Marina impulsó el desarrollo de cohetes Vanguard, mientras las Fuerzas Aéreas ensayaban los cohetes Titán, de medio alcance, y Thor, de rango intercontinental. El Ejército se unió al esfuerzo con el programa Redstone para el desarrollo de un misil de alcance medio, diseñado por el equipo de von Braun. Sin embargo, la triple colaboración entre Marina, Ejército y Fuerzas Aéreas se frustró en pocos meses a la vista de los resultados.

En 1957, los vuelos de prueba de los cohetes Vanguard y Thor estallaron o zigzaguearon fuera de ruta. Además, las Fuerzas Aéreas habían renunciado a la construcción de un cohete Atlas y apostaron finalmente por un misil Titán, propulsado con keroseno y oxígeno líquido. Pese a las advertencias de Korolev al Presidium soviético para obtener más recursos y distanciarse aún más de sus rivales, los estadounidenses todavía estaban muy lejos de obtener la tecnología necesaria para poner

un satélite en órbita. Como advierte Nelson, "aunque [los estadounidenses] contaban con el botín de guerra de los científicos nazis, los primeros años del diseño de cohetes fueron tan improductivos que muchas voces en el Ministerio de Defensa se inclinaban por volver a los bombarderos y a la artillería gigante" (Nelson 2010: 116).

Por su parte, el Comité Consultivo Nacional de Aeronáutica o NACA (National Advisory Committee for Aeronautics), predecesor de la NASA, había contribuido al desarrollo aeronáutico con el diseño de los aviones X-1 y X-15. Uno de los avances aportados por las aeronaves consistía en su dotación con un escudo térmico, capaz de proteger las cabezas nucleares de los misiles durante la reentrada en la atmósfera: algo que la tecnología soviética no había logrado aún. Además, en 1956 von Braun conseguía con éxito el lanzamiento del misil intercontinental Júpiter, capaz de elevarse a más de 5.600 kilómetros sobre el suelo, resultado de la combinación de un cohete Redstone diseñado en Huntsville y de un Sargeant diseñado por el JPL. A mediados de la década de los 50, el avión X-15 y el misil Júpiter constituían los logros más prometedores de la aeronáutica experimental y su proyección en el espacio.

### 3.1.1. El lanzamiento del Sputnik

El 4 de octubre de 1957, el equipo de Korolev consiguió lanzar un cohete R-7 que, al alcanzar la velocidad de 29.000 kilómetros por hora, liberó y puso en órbita un satélite del tamaño de una pelota de baloncesto y un peso de 83 kilos y medio, convenientemente forrado de material reflectante para que los ciudadanos americanos pudiesen percibir su brillo desde la Tierra. La señal intermitente del Satélite Artificial Terrestre, conocido por el nombre abreviado de Sputnik, podía ser captada por radio desde cualquier punto. La respuesta estadounidense tardó dos meses en llegar, cuando la USAF lanzó el 17 de diciembre el primer cohete intercontinental Atlas, capaz de alcanzar una distancia de 1.100 kilómetros. Sin embargo, con la puesta en órbita del pequeño satélite, la carrera espacial quedaba inaugurada y la Unión Soviética se mantenía en cabeza.

El lanzamiento del Sputnik II, un mes después del primero, provocó una alarma aún mayor. Pesaba media tonelada, alcanzó una altura de 1.600 kilómetros y contenía una husky-terrier llamada Laika en su interior. La prueba también demostraba que los

rusos eran capaces de lanzar cargas al espacio, concretamente del peso de una bomba de hidrógeno. Tras el segundo Sputnik, los servicios de inteligencia estadounidenses predijeron la capacidad de la URSS para disponer de un centenar de misiles intercontinentales en 1959 y quinientos en 1960, así como la llegada a la Luna de una nave soviética en 1965. En una reunión del Consejo de Seguridad Nacional celebrada un año después del lanzamiento de los Sputniks, un miembro del gabinete de Eisenhower, Arthur Larson, puso voz a las expectativas nacionales:

Me pregunto si nuestros planes para el próximo gran paso son los adecuados. Si perdemos repetidamente ante los rusos, como ha sucedido con el satélite artificial, el daño acumulado será tremendo. Debemos planificar de manera acordada el alcance del siguiente reto: un satélite tripulado o viajar a la Luna (McDougall 1985: 210).

El 31 de enero de 1958, Estados Unidos lanzaba un cohete Júpiter para poner en órbita el Explorer I: un satélite de aspecto cilíndrico, de apenas kilo y medio de peso, con mayores posibilidades científicas que los dos ingenios rusos pero inútil para fines militares balísticos. El balance de la recién inaugurada carrera espacial seguía favoreciendo a la Unión Soviética en capacidad ofensiva. De once lanzamientos de Vanguardes efectuados por la Marina, ocho habían terminado en desastre. Por su parte, las Fuerzas Aéreas continuaban perfeccionando cohetes supersónicos, sucesores del X-15, pero carecían de potencia suficiente para alcanzar velocidad de escape de la Tierra.

Llegados a este punto, perdido en apariencia el liderazgo mundial en ciencia e ingeniería, Nelson sugiere que el país requería con urgencia una renovación de la iniciativa social y política ante la opinión pública y las instituciones, sobre todo en las comisiones del Congreso y en el Departamento de Defensa. Ante la carencia de una estrategia clara, el investigador hace la siguiente reflexión:

Pero, ¿quién debía asumir la responsabilidad de liderar Estados Unidos en la exploración de esta nueva frontera? Los almirantes tendían a ver las naves espaciales como un tipo de submarino (y el desarrollo de misiles como algo crucial para su flota). Los generales consideraban los cohetes como una forma extraordinaria de artillería (y contaban de hecho con el mejor equipo diseñador de cohetes). Y los hombres de las Fuerzas Aéreas veían los misiles como

bombas volantes, bien por control remoto o dirigidas por pilotos. Los promotores de la aviación militar llegarían a inventar el término "aeroespacial" para demostrar que los dos conceptos estaban íntimamente unidos (Nelson 2010: 127).

Como se ha visto, la exploración espacial había surgido bajo los estímulos de la defensa militar del país y la amenaza soviética en los primeros años de la guerra fría. Sin embargo, hacia 1958 los misiles de la Marina estallaban y los cohetes diseñados por von Braun para el Ejército apenas soportaban una carga de kilo y medio. Solo las Fuerzas Aéreas y la NACA, tras experimentar con el X-15, habían conseguido alcanzar la zona espacial con vuelos tripulados suborbitales y se proponían el siguiente paso: la construcción de un avión espacial a partir de la combinación de la aeronave con un cohete Redstone: el X-15B, un avión orbital que penetraría en el espacio exterior desde lo alto de un misil SM-64 Navajo. El futuro de la exploración espacial parecía inclinarse por esta combinación de avión y cohete. Sin embargo, el proyecto quedó cancelado cuando la NACA se transformó en la NASA en julio de 1958 por decisión de Eisenhower, y se adoptó en su lugar el Proyecto Mercury.

### 3.1.2. Pilotos de pruebas, predecesores de los astronautas

La exploración espacial estadounidense, propiamente dicha, empieza con los vuelos experimentales desarrollados por las Fuerzas Aéreas tras la segunda guerra mundial, con objeto de diseñar una aeronave capaz de superar la barrera del sonido y viajar a más de 1.234,8 kilómetros por hora. Vencido este punto de resistencia, un prototipo dotado de la propulsión y aerodinámica adecuadas podría alcanzar altitudes en las que la ausencia de atmósfera exige mayores velocidades y las alas y turbinas resultan inútiles. En los campos de la aviación y de la astronáutica, el límite en que la atmósfera se extingue hasta convertirse en el espacio exterior se conoce como línea de Kármán, establecida a unos 100 kilómetros sobre el nivel del mar. A esta altitud, la casi inexistente densidad del aire exige a una aeronave una velocidad orbital de 10.900 kilómetros por hora para permitir su sustentación aerodinámica y no caer a la tierra<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Si bien la Federación Aeronáutica Internacional establece en 100 kilómetros (62 millas) el límite entre la atmósfera y el espacio, en la aviación profesional, comercial y militar estadounidenses se reduce esta distancia a 80 kilómetros (50 millas), hasta el punto de que los pilotos militares o civiles que alcanzan esta altitud son distinguidos con las alas de astronauta.



El alcance del espacio exterior implicaba, como primera medida, la superación de la barrera del sonido. Este hito científico y mecánico fue alcanzado el 14 de octubre de 1947 en la base militar de Muroc, California, por un piloto de pruebas excombatiente llamado Chuck Yeager a bordo de un Bell X-1: una aeronave monoplaza a reacción fabricada por Bell Aircraft Corporation, que empleaba como combustible alcohol y oxígeno líquido. Previamente, la Luftwaffe había dispuesto del primer caza a reacción gracias a un cohete que alcanzaba los 900 km/h., marca que el Gloster Meteor británico rebasó y estableció en 970 km/h. El primer intento de romper la barrera del sonido correspondió a Geoffrey de Havilland, que en 1943 fracasó al tratar de llegar a Mach 1 con un DH-108.

Terminada la guerra, las Fuerzas Aéreas de Estados Unidos pusieron en marcha un programa de entrenamiento de pilotos en bases como Jacksonville en Florida, Nellis en Nevada, Pax River en Maryland o la mencionada Muroc —más tarde rebautizada como Edwards—, destinados a poner a prueba durante los años 40 y 50 los reactores recién diseñados por compañías como North American, Lockheed, McDonnell Douglas, Northrop, Boeing y Bell. Tras el conflicto mundial, la industria de aviación militar continuó proporcionando nuevos ingenios aeronáuticos capaces de mejorar su alcance y tiempo de ataque, portar armas nucleares y alcanzar velocidades supersónicas. La guerra de Corea, librada en 1950 y 1953, constituyó el mejor campo experimental para las nuevas aeronaves, entre las que destacaron aviones de combate como el F-86: el caza que pilotaron futuros astronautas como Gus Grissom y Buzz Aldrin.

Desde finales de los años 40, los pilotos de pruebas comprobaron el rendimiento de cazas como el T-38, el avión de instrucción más rápido; el caza reactor F-102, de un solo motor; o el F-100F, con cuatro toneladas de potencia y capaz de alcanzar los 7.500 metros de altitud en 30 segundos. En 1959, North American diseñó un avión cohete experimental empleado posteriormente por la Marina, las Fuerzas Aéreas y la NASA, el X-15, capaz de llegar a Mach 6 y superar los 80 kilómetros de altitud, por lo que algunos de los pilotos que participaron en el programa recibieron prematuramente el título de astronautas: entre ellos Neil Armstrong, el primer hombre en pisar la Luna.

Los pilotos de pruebas se convirtieron en una clase especial dentro de las Fuerzas Aéreas. Pese a no entrar en combate, se trataba de una profesión muy

prestigiada entre los militares, de alto riesgo y elevado índice de mortalidad. En 1950 moría un piloto de pruebas a la semana (Oleson 2011: 171), mientras se sucedían los cursos de instrucción y entrenamiento en bases de la Marina. En la base de Patuxent River (también Pax River) cobró fama el llamado *Grupo 20*, al que pertenecían los aviadores Pete Conrad, Al Bean, Wally Schirra o Jim Lovell, posteriormente astronautas de los programas Apolo y Gemini. Durante los períodos de instrucción podían producirse hasta 62 bajas, como sucedió en un curso de pilotos de caza en la base de Edwards, de ocho meses de duración. Según un informe estadístico de la Marina estadounidense, en los años 50 existía un 23 por ciento de posibilidades de morir en un accidente de aviación, y un 56 por ciento de salir eyectado de la cabina ante un fallo de vuelo (Wolfe 2010: 23-24). Parte del halo romántico en torno a los pilotos de pruebas y su vínculo con el riesgo provenía del éxito de Chuck Yeager, pionero en la carrera tecnológica de la aviación supersónica.

La leyenda en torno a Yeager se debe en parte a las condiciones del Bell X-1 y a las circunstancias en que alcanzó la velocidad de Mach 1 por primera vez en la historia. El avión disponía de una pequeña cabina, un morro de aguja y dos alas cortas y rectas. No podía despegar de la pista, pues debía ser remolcado por un B-29 hasta alcanzar los 7.800 metros. Llegado a esta altitud el día de la prueba, el avión nodriza realizó un picado y el X-1 quedó en caída libre. Tras encender los cuatro propulsores, el reactor ascendió en ángulo de 45 grados y no se detuvo hasta llegar a Mach 1,05. Una vez transformada la mezcla de alcohol y oxígeno líquido en LOX, el cohete tan solo dispuso de combustible para 2,5 minutos. Yeager, que había derribado trece aviones alemanes durante la guerra, se había lastimado una costilla horas antes del vuelo de pruebas y ocultó la lesión para no ser reemplazado. Entre octubre de 1947 y marzo de 1948, el piloto repitió la proeza y llegó a alcanzar Mach 1 hasta doce veces, si bien las Fuerzas Aéreas no hicieron pública la superación de la barrera del sonido hasta junio, ocho meses más tarde del primer vuelo.

Entre los pilotos militares, los nombres de Yeager y de Muroc se convirtieron en sinónimo de prestigio, de aquello que en la jerga de la aviación militar de los años 50 se denominaba *the right stuff* —*lo que hay que tener*— y que Wolfe describe del siguiente modo:

Todo auténtico aviador de la Marina insistía ostensiblemente en que el mejor sitio era Pax River... y en el fondo sabía que en realidad no lo era. Pues todo piloto militar sabía dónde estaba localizada la cúspide del gran zigurat. Podías señalarlo en el mapa. El lugar era la base de las Fuerzas Aéreas de Edwards [Muroc en 1947] en pleno desierto, doscientos cuarenta kilómetros al nordeste de Los Ángeles (...). Todo el mundo sabía el nombre del individuo que ocupaba el primer puesto del Olimpo, el as de todos los ases, como si dijésemos, entre los fieles hermanos de la cofradía de Lo que Hay que Tener (Wolfe 2010: 30-31).

### 3.1.3. La creación de la National Aeronautics and Space Administration (NASA)

Como se ha comentado anteriormente, la vía de los aviones cohete quedó relegada cuando la NASA tomó el control de la exploración espacial y se puso en marcha el Proyecto Mercury, que tenía como fin la puesta en órbita de una nave tripulada monoplace.

La Administración Nacional para la Aeronáutica y el Espacio o NASA (National Aeronautics and Space Administration), nació como agencia civil en julio de 1959 mediante una ley pública<sup>40</sup> que, en su segunda sección, decretaba que las actividades en el espacio debían tener una finalidad pacífica y científica "para el beneficio de toda la humanidad". Entre sus objetivos, la ley señalaba la expansión del conocimiento humano y la mejora en el uso, velocidad, seguridad y eficiencia de vehículos aeronáuticos y espaciales, así como su desarrollo y capacidad en el transporte de instrumentos, equipamiento y organismos vivientes. El texto legal determinaba el fomento de actividades científicas mediante colaboración internacional. Sin embargo párrafos atrás se indicaba con rotundidad el objetivo que había movido a la creación de la agencia: "La preservación del papel de los Estados Unidos como líder en ciencia y tecnología aeronáuticas y espaciales, y en su aplicación para la promoción de actividades pacíficas dentro de la atmósfera y en su exterior"<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> La Ley Nacional de la Aeronáutica y el Espacio (Ley Pública 85-868), fue publicada el 28 de julio de 1958.

<sup>41</sup> "The preservation of the role of the United States as a leader in aeronautical and space science and technology and in the application thereof to the conduct of peaceful activities within and outside the atmosphere". Ley Nacional de la Aeronáutica y del Espacio de 1958 (National Aeronautics and Space Act of 1958), Public Law 85-568, 72 Stat., 426. 29 de julio de 1958, Record Group 255, National Archives and Records Administration, Washington, D.C. On line.

En febrero de 1958, pocos meses antes de la creación de la NASA, Eisenhower había invitado al presidente de la NACA a formular un plan de acción en materia de exploración espacial, en parte debido a la presión sufrida por su administración ante el retraso frente a la Unión Soviética. Por razones de prestigio militar, científico y tecnológico, el comité promovido por el presidente reconocía que una agencia civil debía liderar esta actividad, reservando al Pentágono las necesidades de carácter militar. La ley resultante —fruto de la colaboración entre los dos partidos dominantes y el impulso del entonces senador Lyndon Johnson— supuso la fusión de la NACA y otras divisiones tecnológicas civiles y militares, entre las cuales se encontraban los equipos promotores del Explorer —el Jet Propulsion Laboratory y el grupo de Huntsville liderado por von Braun—, el Laboratorio de Investigación de la Marina —que en lo sucesivo se especializaría en el diseño de satélites—, unidades científicas de Defensa implicadas en el desarrollo de misiles balísticos intercontinentales, así como los equipos de investigación en propulsión aeronáutica que trabajaban en el complejo de la base de Edwards.

Pese al carácter civil de la agencia, la empresa de exploración espacial contaría en adelante con un considerable componente militar tecnológico y humano en sus proyectos. De hecho, hasta la construcción del cohete Saturno, todos los misiles previos se debieron a la iniciativa militar. Asimismo, los astronautas del inmediato proyecto Mercury y de los sucesivos Gemini y Apolo procedían de la Marina y de las Fuerzas Aéreas. Además, la colaboración militar se haría indispensable para el uso de bases de lanzamiento y seguimiento de vuelos, así como para el entrenamiento de los astronautas o la recogida de cápsulas en alta mar después de su reentrada en la atmósfera terrestre. La ley de creación de la NASA preveía también la inclusión del secretario de Defensa en su consejo rector, al que también pertenecían el secretario de Estado, el administrador de la agencia, el gestor de la Comisión de Energía Atómica y el propio Presidente.

Durante el primer año de existencia de la NASA, el programa soviético continuó sus avances tras el lanzamiento del Sputnik gracias al programas Luna y a la puesta en marcha de los programas Marte y Venus. En octubre de 1959, el Luna 3 realizó las

primera fotografías de la cara oculta de la Luna. Durante aquel primer año, la NASA intentó treinta y ocho veces poner un satélite en órbita y solo lo consiguió en ocho ocasiones. Los dos primeros lanzamientos del cohete Mercury-Redstone, fase inicial del programa para poner un estadounidense en órbita, terminaron en fracaso<sup>42</sup>. El retraso norteamericano en la carrera espacial se convirtió en argumento de debate entre Richard Nixon y John F. Kennedy, competidores en la campaña a la elecciones presidenciales de 1960. En el *ticket* demócrata figuraba como candidato a la vicepresidencia Lyndon Johnson, convencido defensor del programa espacial. Kennedy, sin embargo, no compartía el mismo entusiasmo y sus consejeros le habían sugerido que distanciase su imagen pública de un programa costoso que, de momento, no obtenía resultados.

### **3.2. Los proyectos de la edad dorada de la NASA**

La crisis del Sputnik provocó una reunión de emergencia celebrada a finales de 1958 en Los Ángeles, en la que participaron representantes del Ejército, la industria aeronáutica y la administración Eisenhower. Como resultado, las Fuerzas Aéreas se encargaron de desarrollar el proyecto MISS, siglas de "Man In Space Soonest", que tenía como objetivo enviar un hombre al espacio antes que los soviéticos.

Ante la imposibilidad de que el X-15B y el futuro X-20 contaran con cohetes adecuados en un plazo de tres o cuatro años, las Fuerzas Aéreas había optado por emplear el cohete Redstone para vuelos suborbitales y el Atlas para vuelos orbitales — respectivamente, con 28.000 y 148.000 kilogramos de potencia—. La opción por el cohete, sin embargo, suponía la sustitución de una aeronave por una cápsula: el piloto se convertiría, por tanto, en un proyectil humano que, tras efectuar su vuelo, descendería con un paracaídas sobre el océano. Cuando se impuso la opción por el cohete, colocada ya la exploración espacial bajo el mando de la NASA y su director T. Keith Glennan, las Fuerzas Aéreas y North American continuaron desarrollando por su parte el proyecto en torno al X-15. Al mismo tiempo, la nueva agencia retomó el proyecto

---

<sup>42</sup> Con motivo de los habituales fracasos en los experimentos con cohetes, la prensa estadounidense reflejaba la decepción popular ante la carrera espacial con titulares sensacionalistas de una sola palabra que jugaban con el nombre del Sputnik, tales como "Kaputnik", "Oopsnik" o "Flopnik".

MISS, que había sido rebautizado con el nombre de proyecto Astronauta, y lo renombró como programa Mercury a sugerencia del presidente Eisenhower

### 3.2.1. El programa Mercury (1958-1963)

El proyecto, aprobado en octubre de 1958, tenía como finalidad poner en órbita a un astronauta estadounidense, aunque el primer piloto de una nave Mercury que lo conseguiría fue un chimpancé llamado Ham, adiestrado convenientemente para realizar las mínimas maniobras que requería un vuelo de apenas quince minutos. Por designio presidencial, los astronautas del proyecto debían cumplir el requisito de pertenecer al gremio de los pilotos de pruebas.

El programa constaba de siete misiones, dos suborbitales y cinco orbitales, y emplearía los cohetes Redstone y Atlas. Los dos primeros vuelos alcanzarían una velocidad de 5.300 km/h, mientras que los siguientes pondrían a los astronautas a 17.500 km/h. En enero de 1961, Ham fue lanzado al espacio, si bien algunas deficiencias en el vuelo<sup>43</sup> —errores en la trayectoria parabólica, perforación de la cápsula en el amerizaje y posterior inundación— retrasaron los preparativos de la primera misión tripulada por astronautas. Todo ello permitió que el cosmonauta soviético Yuri Gagarin se convirtiera el 12 de abril en el primer hombre en el espacio, tras completar una órbita a bordo del Vostok 1.

El 5 de mayo llegó la réplica de la NASA, cuando el teniente de Marina Alan Shepard realizó su vuelo suborbital de 15 minutos y 22 segundos en la cápsula *Freedom 7*, con la que alcanzó una altura de 188 kilómetros. El cohete Redstone que lo había impulsado hacia el espacio tenía 25 metros de altura, constaba de una sola fase y estaba propulsado por una mezcla de alcohol y oxígeno líquido que proporcionaba un impulso de 34.000 kilogramos. El vuelo de Shepard provocó un efecto de euforia nacional, que Kennedy supo aprovechar para realizar una apuesta decidida por la exploración espacial. El 25 de mayo, el presidente pronunció un discurso en el Congreso titulado "Necesidades nacionales urgentes" en el que anunciaba la decisión enviar un hombre a la Luna antes de que terminara la década.

---

<sup>43</sup> La Marina tardó más de dos horas en rescatar al chimpancé, que se encontraba en una actitud tranquila pese a que el agua había inundado casi la mitad de la cápsula Mercury.

La noticia venía precedida de una consideración: era preciso realizar nuevos esfuerzos en el campo de la exploración espacial para prevenir los errores y remontar posiciones, teniendo en cuenta que —a diferencia de los ensayos soviéticos— la experimentación se realizaba de manera pública:

Asumimos un riesgo adicional al hacerlo a la vista de todo el mundo. Pero como ha quedado demostrado con la proeza del astronauta Shepard, este mismo riesgo realza nuestra grandeza cuando triunfamos. Y esto no es una simple carrera. El espacio se abre ante nosotros. Y nuestro afán por compartir su significado no está gobernado por los esfuerzos de otros. Vamos al espacio porque los hombres libres deben compartir cualquier cosa que la humanidad emprenda. Por tanto pido al Congreso, más allá del aumento de inversión que ya he solicitado en el pasado para actividades espaciales, que provea la financiación necesaria para alcanzar los siguientes objetivos nacionales. Primero, creo que esta nación debe comprometerse a sí misma para que, antes de que termine la década, alcance el objetivo de enviar un hombre a Luna y hacer que retorne a la Tierra con seguridad. Ningún proyecto espacial en este momento puede ser de mayor trascendencia para la humanidad, o más importante para la exploración espacial de largo alcance, ni más difícil o costoso de cumplir.<sup>44</sup>

La audacia del proyecto resultaba aún mayor se tenían en cuenta tanto el retraso del país en la carrera espacial como la carencia de la tecnología requerida por el reto, aún por desarrollar por para ambas potencias.

El programa Mercury continuó con su segundo lanzamiento: una misión suborbital como la de Shepard a cargo del capitán de las Fuerzas Aéreas Virgil "Gus" Grissom. El vuelo finalizó de manera problemática cuando la escotilla de la cápsula estalló de manera repentina. Una vez rescatado el astronauta, la *Liberty Bell 7* se hundió en el Atlántico antes de que el helicóptero de la Marina pudiese izarla.

Después de estas misiones preliminares, la NASA solucionó los obstáculos necesarios para dar el paso a vuelos orbitales de tres días de duración. Para ello entró en

---

<sup>44</sup> Mensaje especial al Congreso "Urgent National Needs". John F. Kennedy: 25 de mayo de 1961. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=8151>.

servicio el cohete Atlas, tres veces más veloz que el Redstone, que fue nuevamente inaugurado por un chimpancé, Enos, con un vuelo de dos órbitas en septiembre de 1961. El 20 de febrero de 1962, el comandante de marines John Glenn se convirtió en el primer estadounidense en circundar la tierra después de realizar tres órbitas a bordo de la cápsula *Friendship 7*. Glenn, que alcanzó una altitud máxima de 261 kilómetros, tuvo que realizar manualmente las dos últimas órbitas debido a un fallo del piloto automático. Además, no pudo desprenderse del bloque de retrocohetes —que se eyectaba antes de la reentrada en la atmósfera—, por el riesgo a que también se desprendiera el escudo térmico que protegía la cápsula.

Entre 1962 y 1963 se produjeron tres vuelos exitosos más: los tripulados por Scott Carpenter con la *Aurora 7* (24 de mayo), Walter "Wally" Schirra con la *Sigma 7* (3 de octubre), y Leroy Gordon "Gordo" Cooper (15 de mayo del siguiente año). Como Glenn, Carpenter realizó tres órbitas, mientras que Schirra consiguió doblar el número. Cooper cerró el programa con un vuelo realizado entre el 14 y el 15 de mayo a bordo de la cápsula *Faith 7*, con la cual dio 22 órbitas a la Tierra en 34 horas. El séptimo astronauta seleccionado, Donald K. Slayton, fue apartado del proyecto cuando se le diagnosticó una dolencia cardíaca. Sin embargo, no fue necesaria una sexta misión para completar los objetivos marcados por Eisenhower a finales de los 50. Al cabo de cinco años, como señala Launius,

El programa resultó satisfactorio tras alcanzar su propósito: poner con éxito en órbita a un hombre en el espacio, investigar aspectos de seguimiento y control, y aprender sobre micro-gravedad y otras cuestiones biomédicas asociadas al vuelo espacial (Launius 2004: 13).

### 3.2.2. El programa Gemini (1963-1966)

La tecnología y experimentación desarrolladas durante el programa Mercury proporcionó un soporte científico útil para el proyecto Apolo. Sin embargo, para alcanzar la Luna era preciso la puesta en marcha de un segundo programa espacial orientado a tres áreas concretas. En primer lugar, la capacidad para llevar a cabo el proceso de localización, maniobra, reencuentro y ataque con otra nave espacial; en segundo lugar, la capacidad del astronauta para trabajar en el exterior de la cápsula (la



llamada EVA o Actividad Extra-Vehicular); finalmente, la reunión de un conjunto de datos fisiológicos relacionados con la reacción humana durante los vuelos espaciales de mayor duración (Hacker y Greenwood 1974: 373). Alcanzar el progreso en estos tres ámbitos fue el objetivo fundamental del proyecto Gemini, realizado entre 1963 y 1966.

La compañía McDonnell Aircraft, que ya había trabajado en el programa Mercury, fue contratada para el diseño de una cápsula de mayor tamaño, con capacidad para dos astronautas y preparada para soportar vuelos superiores a dos semanas. El diseño final de la nave se basó en una cápsula Mercury de mayores dimensiones (5,61 por 3 metros) y peso (entre 3.220 y 3.790 kilos). A diferencia de su predecesora, la nave contaba con un módulo adaptador que contenía los retrocohetes, el generador de energía, los sistemas de propulsión y las dotaciones de agua y oxígeno. Este módulo estaba unido al módulo de reentrada, en el que se encontraban los tripulantes.

Una mejora decisiva del diseño consistía en la localización de todos los sistemas internos de la cápsula en secciones modulares, que podían comprobarse de manera independiente sin que ello afectara a otros componentes. Los ingenieros ensayaron la posibilidad de dotarla con un sistema de parapente que permitiera un aterrizaje en tierra firme, en lugar del sistema de amerizaje y recogida por la Marina, aunque finalmente se optó por el mismo paracaídas empleado en el Mercury. La cápsula estaba impulsada esta vez por un cohete de mayor potencia: el Titán II, un misil balístico desarrollado por las Fuerzas Aéreas. Dado que uno de los objetivos del programa consistía en ejercitar las técnicas de alineación y acoplamiento, la NASA empleó las fases superiores del cohete Agena y las dotó de adaptadores de ataque para la realización de prácticas durante determinadas misiones.

El programa entró en funcionamiento a finales de 1963. Durante los dos años siguientes se realizaron dos misiones no tripuladas con la finalidad de probar los sistemas y el escudo térmico. Posteriormente, el 23 de mayo de 1965 tuvo lugar el vuelo inaugural a bordo del Gemini 3, tripulado por Gus Grissom y John Young, aviador de la Marina: fue la primera de diez misiones. La siguiente misión, Gemini 4, duró cuatro días y estuvo a cargo de James McDivitt y Edward H. White, astronauta que realizó el primer paseo espacial el 3 de junio de 1965 gracias al empleo de una pistola retro-cohete. El Gemini 5, tripulado por Gordon Cooper y Charles Conrad, realizó maniobras

de acoplamiento y demostró que la cápsula podría mantenerse operativa durante ocho días seguidos: la duración necesaria para una misión lunar del programa Apolo. Además, se trató del primer vuelo en que se usaban células de combustible para generar energía eléctrica.

En diciembre de 1965 tuvo lugar un hito en la exploración espacial con la primera maniobra de alineamiento en el espacio a cargo de las cápsulas Gemini 6A y Gemini 7, pilotadas respectivamente por el equipo Wally Schirra-Thomas Stafford y Frank Borman-James Lovell. Esta última batió además un récord de permanencia, al permanecer operativa durante 13 días y 18 horas. La Gemini 8, ocupada por Neil Armstrong y David Scott, realizó la primera maniobra de atraque espacial cuando la cápsula quedó acoplada a un módulo cohete Agena; sin embargo, la operación también derivó en el primer aterrizaje de emergencia de la historia espacial.

El resto de las misiones —Gemini 9A, Gemini 10, Gemini 11 y Gemini 12— repitieron y perfeccionaron las maniobras realizadas en los vuelos previos. Entre los hitos alcanzados en las cuatro últimas misiones cabe destacar el récord de altitud logrado por la nave Gemini 11, que llegó a situarse en órbita a 1.369 kilómetros de la Tierra en septiembre de 1966 gracias al sistema de propulsión del vehículo Agena<sup>45</sup>.

En definitiva, las diez misiones del programa Gemini permitieron el cumplimiento de los objetivos previstos y la realización de 52 experimentos distintos, pese a los problemas y emergencias sufridos en sus cuatro años de duración. El banco de datos adquirido en permitió salvar la distancia entre el programa Mercury y los requisitos del programa Apolo, dentro del plazo marcado por Kennedy para su ejecución.

### 3.2.3. El programa Apolo (1966-1972)

Todos los trabajos realizados por la NASA desde su fundación convergían en el tercer programa de la agencia, dirigido a alcanzar la Luna antes del final de la década: una meta que se cumplió el 20 de julio de 1969, cuando los astronautas Neil Armstrong

---

<sup>45</sup> En 2018, el récord de altitud alcanzada en la órbita terrestre continuaba imbatido en 2018.

y Buzz Aldrin posaron el módulo lunar Eagle sobre el Mar de la Tranquilidad. Los objetivos remotos del programa incluían, además, la obtención del desarrollo tecnológico necesario para concitar otros intereses en el espacio; el logro de la preeminencia estadounidense en la geopolítica espacial; la implementación de un programa de exploración científica en la Luna; y, finalmente, el desarrollo de las capacidades operativas humanas en el entorno lunar.

En 1962, durante el programa Mercury, la agencia espacial escogió el denominado "encuentro en órbita lunar" —*lunar orbit rendezvous*— como plan operativo de un viaje a la Luna. Los cohetes empleados en el programa Apollo fueron el Saturno IB para la ejecución de vuelos orbitales terrestres y el Saturno V para vuelos lunares. La nave Apollo debía tener una capacidad de tres tripulantes, y constaba de tres partes: el módulo de mando (CM), una cápsula cónica de 3,48 metros de altura y 3,91 de diámetro que incluía la cabina de la tripulación y la sección del control de vuelo; el módulo de servicio (SM), un receptáculo cilíndrico que contenía la instrumentación de propulsión y los sistemas de energía de la nave (cuando se encontraban unidos, ambos módulos se denominaban "módulo de mando y servicio" o CSM); finalmente, el módulo de excursión lunar (LEM), que transportaría a dos miembros de la tripulación hasta la superficie lunar, les serviría de hábitaculo durante su estancia en el satélite y les devolvería hasta el CSM que les aguardaba en la órbita lunar.

#### *Sondas y satélites lunares. El cohete Saturno*

Durante el planteamiento del programa, además de los requisitos tecnológicos para maniobrar en el espacio, la NASA necesitaba ampliar sus conocimientos geológicos y geográficos sobre la propia Luna. Para ello continuó con el proyecto Ranger que, iniciado en los años 50 como respuesta a las misiones soviéticas de exploración lunar, consiguió las primeras fotografías de la superficie del satélite. Además, en 1960 se había aprobado el proyecto Lunar Orbiter con el objetivo de enviar sondas y situarlas en la órbita lunar. Este programa se concretó en el lanzamiento de cinco satélites entre 1966 y 1967, y a su término se había recabado la información necesaria para el alunizaje de un astronauta. Por último, en 1961 la NASA creó el proyecto Surveyor con la finalidad de posar sobre la Luna un satélite dotado con trípode. El Surveyor 1 consiguió enviar a la Tierra más de diez mil fotografías de alta

calidad, mientras que el Surveyor III envió datos fundamentales sobre la composición, resistencia y reflectividad térmica y radar de la superficie lunar.

La NASA continuó con el desarrollo de cohetes Saturno en 1960, cuando adquirió la agencia de misiles balísticos del Ejército que coordinaba von Braun. En febrero de 1966, la capacidad del cohete Saturno IB para realizar vuelos orbitales terrestres y soportar una cápsula Apolo ya había quedado probada, de modo que en octubre de 1968 se empleó el cohete para el lanzamiento del Apolo 7 y sus tripulantes Wally Schirra, Don Eisele y Walter Cunningham, que realizaron de 163 órbitas terrestres.

El Saturno V, por otro lado, constituía el vehículo de mayor tamaño y potencia. Tenía una altura de 110,6 metros de altura y constaba tres fases (S-IC, S-II y S-IVB): a dos primeras le permitirían superar la gravedad terrestre, y la tercera pondría en órbita a la tripulación de tres astronautas antes de iniciar su viaje a la Luna. Además, la tercera fase tenía como misión impulsar la cápsula Apolo hacia el satélite, con sus tres módulos ya configurados (mando, servicio y excursión lunar). El cohete concebido y diseñado por von Braun pesaba 2.700 toneladas en despegue, 500 de las cuales estaban constituidas por el combustible de oxígeno líquido, hidrógeno y keroseno. Los cinco motores de la fase S-IC se encargan de impulsar el cohete durante su lanzamiento, que tardaba quince segundos en superar la torre adyacente. Según explicaban los ingenieros, si durante este breve proceso fallaba uno de los cinco motores, el Saturno V se vendría abajo ante la imposibilidad de los restantes para soportar su peso y elevarlo. En cambio, una vez superada la torre, en solo 15 segundos se había consumido tal cantidad de combustible que ante, el fallo de un impulsor, los otros cuatro motores sí podrían continuar con el vuelo.

### *La cápsula Apolo y el Módulo lunar*

Tras el discurso de Kennedy al Congreso en mayo de 1961, los técnicos comenzaron a diseñar la configuración de un viaje tripulado de ida y vuelta a la órbita lunar. El planteamiento del vuelo exigía, en primer lugar, un módulo de mando con capacidad para tres tripulantes, capaz de mantener vida humana durante dos semanas o más. En segundo lugar, se requería un módulo de servicio dotado con depósitos de

hidrógeno y oxígeno, combustible, células eléctricas, cohetes de maniobra y material de soporte vital, que se eyectaría antes de la reentrada en la atmósfera terrestre. Además, el módulo de servicio necesitaría un complejo de retrocohetes adaptado a su fuselaje. Finalmente, la cápsula estaría dotada de un sistema de escape que se desearía mediante una torreta a los pocos minutos de su lanzamiento. La compañía North American Aviation recibió el primer contrato para construcción de la cápsula, y a finales de 1966 se entregó el módulo para su actividad.

El diseño del módulo de excursión lunar presentó mayores dificultades que el cohete Saturno o los módulos de mando y servicio (CSM). Buena parte de los problemas procedían de su doble estructura, pues en realidad el LEM estaba constituido por dos componentes, cada uno de ellos dotado de una tobera de propulsión: uno de descenso a la Luna, y otro de ascenso desde el satélite al CSM. El LEM, con el piloto del módulo lunar y el comandante de la nave a bordo, se encargaría de realizar la maniobra de alunizaje empleando el propulsor de una estructura dotada de cuatro patas extensibles. Concluida la misión sobre el satélite, la maniobra de despegue se llevaría a cabo tras el encendido del segundo propulsor y el consiguiente desprendimiento del componente superior: en esta segunda fase, la estructura del primer cohete actuaría como plataforma de lanzamiento.

La compañía Grumman Aerospace se encargó de diseñar y construir el LEM entre 1962 y 1968, y el módulo se probó por primera vez en órbita a la Tierra durante la misión del Apolo 9.

#### *Misiones del programa previas al Apolo 11*

El 27 de enero de 1967, antes del lanzamiento oficial de la primera misión del programa, se produjo un incendio en la plataforma de despegue de Cabo Kennedy que costó la vida a la tripulación de la misión Apolo-Saturno 204, atrapada dentro del módulo de mando. La misión fallida, rebautizada posteriormente como Apolo 1, fue seguida del Apolo 4: un vuelo de pruebas no tripulado efectuado para probar el primer cohete Saturno.

Cerrada la comisión del Congreso que investigó el accidente del Apolo 1 —y que llegó a poner en peligro la continuidad del propio programa espacial—, después de un paréntesis de más de año y medio de pruebas y revisiones añadidas tuvo lugar en octubre de 1968 la primera misión tripulada, Apolo 7, consistente en un vuelo de once días que tenía por objetivo el ensayo de los módulos de mando y de servicio en la órbita terrestre.

El 21 de diciembre de 1968 se produjo el lanzamiento del Apolo 8, con una tripulación compuesta por James Lovell, Frank Borman y William Andres. Los astronautas de la misión fueron los primeros seres humanos en superar la órbita terrestre y visitar otro mundo. Según el plan de la NASA, el Apolo 8 debía haber sido un vuelo de pruebas del módulo lunar en la órbita terrestre. Sin embargo las fotografías tomadas sobre el cosmódromo de Kazajstán alertaron de los preparativos soviéticos para el lanzamiento de una misión lunar y la agencia decidió cambiar los planes. El Apolo 8 volaría sin módulo lunar —aún no estaba listo para la prueba— y realizaría un viaje a la Luna. La misión entrañaba un riesgo añadido, dado que la cápsula solo contaría con un cohete —el instalado en el módulo de servicio— para salir de la órbita lunar y emprender su regreso a la Tierra. Además, por primera vez se empleaba el cohete Saturno V en un vuelo tripulado.

Al cabo de un viaje de tres días, la cápsula alcanzó la Luna y realizó diez órbitas. La tripulación tomó fotografías y localizó posibles lugares para un alunizaje. La víspera del día de Navidad, los astronautas transmitieron una lectura del Génesis sobre la creación y cerraron la transmisión con este deseo a la humanidad: "Buenas noches, buena suerte, feliz Navidad y que Dios os bendiga a todos vosotros, a todos vosotros en la buena Tierra". Desde el Apolo 8 se realizaron tres retransmisiones de televisión: dos durante el viaje y una ya en la órbita lunar, que envió a la Tierra las primeras imágenes de la superficie del satélite. Seamans, por entonces administrador adjunto de la NASA, evocaba de este modo la primera toma de fotografías de la Tierra desde la Luna:

La imagen más espectacular apareció cuando el Apolo 8 abandonó la cara oculta de la Luna y los astronautas vieron la Tierra azul, surgiendo por encima del horizonte lunar. Los astronautas tomaron sus cámaras Hasablat y uno de ellos tomó la fotografía que hemos visto tantas veces. La maravillosa pero

pequeña nave espacial, la Tierra, está allí en toda su integridad en duro contraste con la superficie desolada y muerta de la Luna. Esta fotografía es un recordatorio gráfico, para quienes la admiran, del tesoro donde habitamos" (Seamans 2007: 110).

La llegada a la Luna del Apolo 8 supuso un éxito decisivo sobre los soviéticos, que prácticamente veían perdida la carrera espacial. En marzo de 1969, el Apolo 9 tripulado por James McDivitt, David Scott y Russell Schweickart alcanzó la órbita terrestre y para probar el módulo lunar, finalmente terminado. El LEM *Spider* se separó del módulo de mando *Gum Drop* y realizó con éxito las maniobras para las que había sido diseñado. Dos meses más tarde, el Apolo 10 regresó a la Luna con Thomas Stafford, John Young y Eugene Cernan a bordo. Durante la misión, el LEM *Snoopy* se separó del CM *Charlie Brown* y descendió hasta 15 kilómetros sobre la superficie lunar.

#### *El Apolo 11 se posa sobre la Luna*

Según Launius, una mitad del éxito del programa Apolo consistía en el alunizaje y la otra mitad en un retorno seguro. El primero tuvo lugar el 20 de julio de 1969 a las 4:17 pm, hora de Cabo Kennedy, cuando el Neil Armstrong posó el módulo lunar *Eagle* sobre el Mar de la Tranquilidad, a tan solo 30 segundos de que combustible se agotara.

Seis horas más tarde, el comandante dejaba su huella en la superficie lunar. Buzz Aldrin hizo se reunió con él y dedicaron dos horas y media a recoger muestras y tomar fotografías. Al cabo de 21 horas, dejaron Base Tranquilidad y regresaron junto a Michael Collins, a bordo del *Columbia*, con un cargamento de 20 kilos de rocas. Los dos astronautas había dejado sobre la Luna una bandera estadounidense y unos medallones conmemorativos con los nombres de los astronautas del Apolo 1 que perdieron sus vidas, así como de los dos cosmonautas soviéticos muertos en accidentes. También depositaron un disco de silicio con mensajes de 73 países. Sobre la plataforma de descenso, abandonada sobre la superficie lunar, quedó una placa con las firmas del presidente Nixon y de los tres astronautas, en la que se podía leer: "Aquí, los hombres del planeta Tierra pusieron pie por primera vez sobre la Luna. Julio de 1969 A.D. Vinimos en paz en nombre de toda la humanidad".

La misión tuvo una duración de ocho días, tres horas y 18 minutos. El Apolo 11 realizó 30 órbitas en torno a la Luna y recorrió una distancia total de 1.533.791,74 kilómetros. Tras completar su viaje, el Columbia amerizó sobre el océano Pacífico, a 21 kilómetros del portaaviones USS Hornet.

### *Cinco misiones exitosas y un fracaso triunfal*

Cuatro meses más tarde, el Apolo 12 repitió el viaje a la Luna. El segundo alunizaje fue protagonizado por el módulo *Intrepid*, que depositó a Charles Conrad y a Alan Bean sobre el Océano de las Tormentas, a menos de doscientos metros del Surveyor 3. La maniobra incluyó un ejercicio de precisión, realizado en torno a la sonda lunar enviada dos años y medio atrás.

En abril de 1970 se puso en marcha la tercera misión, con James Lovell, Fred Haise y John Swigert a bordo del Apolo 13. Los viajes espaciales comenzaban a resultar rutinarios para el público, por lo que esta vez no se ofreció una retransmisión televisiva en directo desde la cápsula. Sin embargo, toda la atención mundial se centró en la misión cuando, recorridos 321.860 kilómetros en casi 56 horas, en el control de misión se recibió un mensaje desde el módulo de mando *Odyssey*: "Houston, hemos tenido un problema aquí". La explosión de un tanque de oxígeno en el módulo de servicio provocó la anulación inmediata del plan de alunizaje, obligando al Apolo 13 a efectuar una maniobra de retorno aprovechando el impulso de la órbita lunar. Dado que el *Odyssey* había quedado inutilizado para la navegación, la tripulación se trasladó al módulo lunar *Aquarius* y lo empleó como bote salvavidas durante el regreso a casa. El viaje de retorno, que sometió a los astronautas a bajas temperaturas y falta de sueño, se convirtió en una carrera de obstáculos relacionados con el ahorro de energía —vital para la maniobra de reentrada—, las combustiones en modo manual para corregir la trayectoria, la falta de oxígeno y la purificación del dióxido de carbono. Finalmente, la incertidumbre sobre posibles daños en el escudo térmico del módulo de mando se resolvió cuando, restablecidas las comunicaciones, el control de misión comprobó que el Apolo 13 y sus tres ocupantes había sobrevivido a la reentrada. Pese a la pérdida de la Luna, la misión se conocería en la historia de la NASA como un *fracaso triunfal*.



Entre 1970 y 1972, el programa quedó completado con el envío de cuatro misiones más. El Apolo 14 llevó a Alan Shepard —primer estadounidense en el espacio—, Edgar Mitchell y Stuart Roosa hasta la región de Fra Mauro, donde la tripulación realizó trabajos geológicos de campo y otras pruebas científicas relacionadas con telecomunicaciones, fotografía de fenómenos espaciales y despliegue de instrumentación. Los astronautas del Apolo 14 fueron los últimos en ser sometidos a la cuarentena tras su retorno a la Tierra.

Con el Apolo 15, tripulado por David Scott, James Irwin y Alfred Worden, se inauguró una fase de permanencias lunares de larga duración, pues las tres misiones restantes del programa llegarían a doblar los tres días pasados por Shepard y Mitchell sobre el satélite. Los trabajos de campo geológicos constituyeron la principal actividad de Scott y Irwin, que obtuvieron uno de los mayores trofeos del programa Apolo tras hallar la denominada roca *Genesis* (Launius 2004: 30): una muestra de la corteza lunar datada en cuatro millones y medio de antigüedad. En la misión se empleó por primera vez el *rover*, vehículo que permitió a los astronautas recorrer más de 23 kilómetros en las inmediaciones del canal Hadley Rille, en cuyas inmediaciones había alunizado el Falcon. Durante el viaje de retorno a la tierra, el piloto del módulo de mando, Worden, realizó el primer paseo espacial entre la Tierra y la Luna.

Las misiones del Apolo 16 y Apolo 17 continuaron con las investigaciones de carácter geológico. La primera llevó a los astronautas John Young y Charles Duke hasta las tierras altas de la región de Descartes, donde pusieron su *rover* a la velocidad de 17,7 kilómetros por hora. En el Apolo 17 viajó como tripulante el geólogo Harrison Schmitt, el primer científico que viajaba a la Luna. Mientras Evans llegaba a describir 64 órbitas en torno al satélite, Schmitt y Cernan recogían el peso récord de 108 kilos de rocas lunares y recorrían 33,80 kilómetros sobre el *rover* por el valle Taurus-Littrow. El 13 de diciembre de 1972, Eugene Cernan subía al módulo lunar *Challenger* y encendía el motor superior para abandonar la Luna junto a su compañero. En la escalerilla de la plataforma del LEM quedaba una placa en la que podía leerse: "Aquí, el hombre completó su primera exploración de la Luna. Diciembre de 1972 A.D. Que el espíritu de la paz en que vinimos se refleje en las vidas de toda la humanidad". El programa lunar había concluido definitivamente con el regreso del Apolo 17, tras la cancelación de las misiones Apolo 18, Apolo 19 y Apolo 20.

### *Conclusiones del programa Apolo*

En términos tecnológicos, el programa Apolo supuso un éxito extraordinario. Por entonces, el viaje a la Luna reunió la mayor cantidad de energía de computadores jamás ensamblada, dirigida a al control de la navegación y otras operaciones. Además, representó un esfuerzo industrial enorme que requirió los empleos de 390.000 trabajadores pertenecientes a 20.000 compañías e institutos universitarios. La puesta en marcha y desarrollo del programa Apolo exigió 500 millones de horas de horas de trabajo humano y supuso un coste total de 25.400 millones de dólares<sup>46</sup>, correspondiente al 5 por ciento del presupuesto federal para 1965.

Desde la perspectivas política y militar, el programa resultó vital para los intereses estratégicos del país. Launius destaca en primer lugar el alcance de los objetivos geopolíticos para los cuales había sido concebido:

Durante el alunizaje del Apolo 11, el control de misión de Houston lanzó por su gigantesca pantalla las palabras del presidente Kennedy anunciando el compromiso del proyecto lunar. Aquellas frases venían seguidas de las siguientes: "MISIÓN CUMPLIDA, julio de 1969" (Launius 2004: 19-20).

En segundo lugar, el experto señala el éxito que supuso la colaboración e interacción de diferentes sistemas de ingeniería, tecnología e integración operativa. Según James Webb, administrador de la agencia desde su nombramiento por Kennedy en 1961 hasta su cese en 1968, el programa fue más bien un ejercicio de gestión mientras que el reto tecnológico, aunque impresionante y sofisticado, estaba al alcance de la mano (Fries 1992). En tercer lugar, el proyecto Apolo impulsó a la humanidad a ver nuestro planeta desde otra perspectiva, en especial tras la publicación de la famosa fotografía del amanecer de la Tierra desde el Apolo 8.

Launius destaca, además, una conclusión de carácter institucional que condicionaría la política de la NASA una vez concluido programa:

---

<sup>46</sup> 95.000 millones en dólares de 1990, aunque se suele decir que el programa Apolo costó 1.000 dólares a cada ciudadano estadounidense en los 60. Tan solo la construcción del Canal de Panamá rivalizó con el proyecto espacial como obra de ingeniería, pues se trató del reto de mayor envergadura tecnológica no militar jamás asumido por el país. Por otro lado, el Proyecto Manhattan fue la única empresa militar comparable al programa Apolo en dimensión y gasto (Launius 2004: 19).

La "edad de oro" del Apolo extendió en la agencia la idea de que el planteamiento de cualquier gran objetivo espacial por parte del presidente siempre acarrearía sobre la NASA un apoyo consensuado, y la dotaría con unos recursos y licencias que se concederían según su necesidad. Sin embargo, la mayoría de los directivos de la NASA no comprendieron durante el viaje a la Luna de 1969 que el programa Apolo no había sido concebido bajo circunstancias políticas normales, y que las condiciones excepcionales que lo rodeaban no se repetirían jamás. La decisión del Apolo fue, por tanto, una anomalía en el proceso de toma de decisiones nacionales (Launius 2004: 20).

### **3.3. Programas de la NASA basados en tecnología del proyecto Apolo: el laboratorio espacial Skylab y la misión Apolo-Soyuz**

#### **3.3.1. Skylab (1973-1979)**

La primera estación experimental estadounidense en la órbita terrestre se diseñó para misiones de larga duración, de acuerdo con dos objetivos: por un lado, demostrar que los seres humanos podían subsistir y trabajar en el espacio durante períodos extensos y, por otro lado, expandir el conocimiento sobre la astronomía del sistema solar más allá de los observatorios basados en la Tierra. El programa constó de tres misiones: Skylab 2, Skylab 3 y Skylab 4.

El laboratorio espacial se puso en marcha meses después del término del programa Apolo, como parte del programa *Apollo Applications*. Empleó buena parte de su equipo y se lanzó al espacio mediante un cohete Saturno IB no tripulado que puso en una órbita terrestre baja la tercera sección de la estructura —la fase S-IV—. El laboratorio estuvo en funcionamiento desde 1973 hasta 1979, y se mantuvo a una altitud de 441 kilómetros mientras daba 14 vueltas diarias a la Tierra. Pese a las iniciales dificultades mecánicas, se trató de un proyecto exitoso en el que participaron tres tripulaciones de tres astronautas, que habitaron en el Skylab durante un total de 171 días y 13 horas. A lo largo de ese tiempo se realizaron cerca de 300 experimentos científicos y técnicos: pruebas médicas sobre la adaptabilidad humana a la gravedad cero, observaciones solares y experimentaciones detalladas sobre los recursos de nuestro

planeta. La nave del Skylab cayó a la Tierra en julio de 1979, esparciendo sus restos sobre el océano Índico y Australia.

### *Skylab 2*

La primera misión estableció un récord de permanencia humana en el espacio, después de alcanzar una duración de 28 días: el doble del récord previo durante las últimas misiones del Apolo. Se trató, además, de la primera tripulación de una estación orbital que regresaba con éxito a la Tierra tras el accidente que costó la vida en 1971 a los cosmonautas soviéticos de la estación Salyut, fallecidos durante la reentrada. Lideró la misión Charles Conrad, comandante del Apolo 12 en 1969.

La primera tarea consistió en la reparación del escudo térmico anti-meteoritos, dañado en el lanzamiento, cuyo funcionamiento resultaba vital para la supervivencia de la tripulación. Dos semanas más tarde se desplegó un panel solar en el transcurso de una segunda EVA o paseo espacial, con objeto de aumentar la producción eléctrica. Este despliegue, sin embargo, provocó el lanzamiento hacia el espacio de Conrad y Kerwin, el piloto científico, creando una situación de riesgo. A lo largo de casi un mes, la tripulación cubrió 392 horas de experimentos científicos, entre los cuales se realizó el rastreo de una llamarada solar de dos minutos de duración. La misión estableció también un nuevo récord en distancia espacial recorrida, y también supuso el acoplamiento espacial masivo de mayor envergadura.

### *Skylab 3*

La misión fue comandada esta vez por Alan Bean, piloto del LEM en el Apolo 12. Durante la fase de aproximación a la estación se produjeron fallos en el sistema de control del CSM y, si bien la maniobra de acoplamiento se llevó a cabo, los problemas se mantuvieron una vez la tripulación abordó el Skylab. La crisis obligó al control de misión al despliegue de una segunda nave Apolo en el complejo 39 de Cabo Kennedy, pues la estación estaba diseñada para contar con dos CSM acoplados al mismo tiempo. Sin embargo, el lanzamiento no fue finalmente necesario.

El Skylab 3 prolongó la permanencia de astronautas en el espacio de uno a dos meses, permitiendo así la experimentación de la adaptación y readaptación fisiológica en períodos de mayor alcance. Además de la continuación de experimentos médicos, la misión llevó a cabo experimentos biológicos sobre los efectos de la micro-gravedad en ratones, moscas de la fruta y cultivos celulares. En la misión participaron estudiantes estadounidenses de bachillerato, que se implicaron en experimentos de astronomía, física y biología relacionados con la recepción de rayos X desde Júpiter, análisis de neutrones o medida de masas.

#### *Skylab 4*

La misión final fue esta vez comandada por Gerald Carr y tuvo una duración de 84 días y 1 hora. Durante su transcurso se produjo la observación del cometa Kohoutek entre otros experimentos. La tripulación estaba compuesta por tres *novatos* en viajes espaciales y, como sus predecesores, tuvieron unos problemas en la activación del laboratorio que se complicaron por problemas de estrés y sobrecarga de tarea: de hecho, ocultaron a los médicos de la misión un episodio de náuseas por parte de uno de los astronautas. Durante el progreso de los trabajos se produjeron tensiones entre el control de misión y la tripulación que, vencidos los primeros problemas, desarrolló un rendimiento mayor del previsto. La tripulación se quejó también del gusto insípido de la comida, carente de sal por motivos médicos.

Parte de las actividades consistió en un paseo espacial de 6 horas y media, que tuvo como fin el reemplazo de la película protectora de un observatorio solar y la reparación de una antena. Durante la misión se produjeron problemas con dos de los tres giróscopos de la nave, uno de los cuales resultaba vital para el control y maniobra del Skylab. Entre las pruebas realizadas, la tripulación llevó a cabo experimentos solares y tomó 75.000 imágenes telescópicas del sol. Además, uno de los astronautas pudo filmar la primera película del nacimiento de una erupción solar tomada desde el espacio. Además, la tripulación fotografió la Tierra y —aunque se les prohibió hacerlo— tomaron imágenes del Área 51. El incidente provocó una disputa de menor intensidad entre agencias, pero las fotografías de la zona en cuestión fueron finalmente publicadas junto con el resto del archivo del Skylab, si bien pasaron inadvertidas durante años.

El Skylab 4 realizó 1.214 órbitas en torno a la Tierra y su tripulación llevó a cabo cuatro paseos espaciales, que supusieron 22 horas y 13 minutos de duración. La misión viajó a lo largo de 55,5 millones de kilómetros.

### 3.3.2. Apolo-Soyuz (1975): el final de la carrera espacial

El proyecto experimental Apolo-Soyuz tuvo lugar entre el 7 y el 24 de julio de 1975, y fue el primer vuelo espacial conjunto entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Además, fue también el último vuelo de una nave Apolo. Su propósito esencial consistió en demostrar la nueva política de distensión entre potencias, evidenciada a través de la exploración espacial. El proyecto puede considerarse como el final de carrera espacial.

El plan de la misión preveía experimentos científicos en colaboración y por separado, incluido un eclipse artificial del sol por parte de la cápsula Apolo que permitiría a la tripulación del Soyuz la toma de fotografías de la corona solar. Además la misión proporcionó experiencia tecnológica de utilidad en futuros vuelos conjuntos como el Programa Lanzadera-Mir y la Estación Espacial Internacional. En la tripulación de la nave Apolo participó como piloto del módulo de acoplamiento Donald "Deke" Slayton, astronauta que viajaba al espacio por primera vez. Tras abandonar el programa Mercury, Slayton había pasado a trabajar en el programa Apolo como director de misiones de vuelo y, a la vuelta de trece años, los controles médicos le permitieron subir a una nave. La tripulación de la nave Soyuz estaba compuesta por el comandante Alexei Leonov y el ingeniero de vuelo Valeri Kubasov.

El módulo de mando y servicio CSM de la nave Apolo fue lanzada con un módulo especial de acoplamiento, diseñado para permitir el atraque de ambas cápsulas. Como sucedía con el LEM en los vuelos lunares del Apolo, el módulo de acoplamiento tuvo que ser extraído de la fase S-IVB del cohete Saturno IB una vez que entró en la órbita terrestre. Este módulo también incluía un adaptador encargado de equilibrar la diferencia de presión en ambas naves. Durante el vuelo, las tripulaciones leyeron un mensaje del jefe de estado soviético Leónidas Breznev y recibieron una llamada telefónica del presidente estadounidense Gerald Ford.

Tras el último vuelo de una nave Apolo, la NASA inició los preparativos para acondicionar en Cabo Kennedy la plataforma de lanzamiento del complejo 39B y el Edificio de ensamblaje de vehículos para uso de la *Space Shuttle* o proyecto de la Lanzadera Espacial: el siguiente programa de vuelo tripulado que acometía la NASA. El complejo 39A ya había sido clausurado tras el programa Skylab.

### **3.4. El Transbordador Espacial (1976-2011)**

La NASA concibió la *Space Shuttle*, Transbordador o Lanzadera Espacial, como un programa de lanzamiento parcialmente reutilizable destinado a misiones de naves orbitales. Oficialmente, el programa se denominó Sistema de Transporte Espacial o STS (*Space Transportation System*). El sistema combinaba el lanzamiento de un cohete con la puesta en órbita de una nave que, al mismo tiempo, funcionaba como un avión espacial de reentrada con complementos modulares. El primero de los cuatro vuelos orbitales de pruebas tuvo lugar en abril de 1981. La lanzadera se empleó en un total de 135 misiones llevadas a cabo entre 1981 y 2011, todas ellas desde Cabo Kennedy.

Las misiones se destinaron a la realización de experimentos científicos y a la construcción y mantenimiento de la Estación Espacial Internacional. Asimismo, incluyeron el lanzamiento de numerosos satélites y sondas interplanetarias, así como del telescopio espacial Hubble en 1990. El transbordador o lanzadera espacial contaba con los siguientes componentes: el propio orbitador —similar a una aeronave convencional alada—, el tanque externo —que contenía combustible a base de oxígeno e hidrógeno líquido—, y dos cohetes aceleradores sólidos recuperables —que suponían el 83 por ciento del empuje en lanzamiento y eran expulsados a los dos minutos del despegue—. Durante el programa se construyeron cinco orbitadores: *Columbia*, *Challenger*, *Discovery*, *Atlantis* y *Endeavour*. El transbordador espacial se mantuvo activo entre abril de 1981 y julio de 2011: en todo ese tiempo realizó un total de 852 vuelos y transportó a 355 pasajeros de 16 países.

El programa inició sus pruebas en 1976 con el *Enterprise*, prototipo experimental que no llegó a efectuar vuelos orbitales. El transbordador se lanzaba verticalmente como un cohete convencional, gracias al impulso de los cohetes

propulsores y de los tres motores principales del orbitador. Antes de alcanzar la órbita, los cohetes impulsores y el tanque externo eran eyectados, y solo los primeros se recuperaban del océano Atlántico para su reutilización. Una vez concluida la misión, la aeronave encendía sus propulsores para salir de órbita y acceder a la reentrada en la atmósfera. El transbordador deceleraba entonces y realizaba una operación de planeamiento combinada con la acción de los propulsores, antes de tomar tierra en una pista de aterrizaje y detenerse con la ayuda de un paracaídas trasero.

North American Rockwell fue la empresa designada para la construcción del transbordador espacial, y la presentación del orbitador prototipo en pruebas *Enterprise* tuvo lugar en 1976. En un principio, la aeronave iba a denominarse *Constitution* en honor al bicentenario de la declaración de independencia que se celebraba aquel año. Sin embargo, tras una campaña masiva de cartas recibidas en la NASA, el transbordador experimental fue denominado oficialmente *Enterprise* en homenaje a la nave de la serie televisiva *Star Trek*. La lanzadera realizó un vuelo inaugural en 1977 sobre el lomo de un Boeing 747 modificado para su transporte, combinación que fue sometida a un total de cinco pruebas sin tripulación. Posteriormente, se realizaron tres nuevas pruebas con tripulación y otras cinco más en las que, tras su separación del avión nodriza, aterrizó con los astronautas a los mandos. Por último, se realizaron pruebas con el orbitador unido al tanque de combustible externo y a los dos cohetes propulsores.

#### 3.4.1. *Columbia*

El *Columbia* fue el primer transbordador espacial que orbitó la Tierra durante la misión STS-1, y sus primeras cuatro misiones consistieron en vuelos de prueba. El 12 de abril de 1981 realizó su primer vuelo con los astronautas John Young —veterano de los programas Apolo y del Gemini— y Ribert Crippen a bordo, que despegaron desde el complejo 39A de Cabo Kennedy.

Entre 1981 y 2003, el *Columbia* desplegó numerosos satélites y funcionó en numerosas misiones como laboratorio espacial. Entre las misiones exitosas del transbordador se encuentran la STS-32 y la STS-40. La primera, realizada en 1990, consistió en la recuperación del satélite *Long Duration Exposure Facility*, lanzado por el *Challenger* en 1984 para la realización de experimentos a largo plazo. La misión



STS-40, llevada a cabo en 1991, permitió la realización de valiosos experimentos médicos. La misión STS-9 —con John Young como comandante— puso en órbita el Spacelab: laboratorio de microgravedad fabricado por la NASA y la ESA (Agencia Espacial Europea). En sus veintidós años de servicio, el *Columbia* participó en 28 misiones, realizó 4.808 órbitas y recorrió 195,8 millones de kilómetros en 300 días. Además, 160 astronautas tripularon el orbitador.

El *Columbia* se desintegró sobre el oeste de Texas en febrero de 2003, mientras realizaba la maniobra de aproximación a Cabo Kennedy para poner fin a la misión STS-107, la número 28 del transbordador. El accidente, que costó la vida a sus siete astronautas, ocasionó la suspensión de los vuelos programados hasta que una comisión determinó que el motivo del desastre: el desprendimiento de un pedazo de la espuma protectora del tanque externo, que chocó contra el orbitador y produjo un orificio en el ala. Los vuelos se reiniciaron en 2005, con la misión STS-114 del *Discovery*.

#### 3.4.2. *Challenger*

Segundo transbordador espacial, operativo entre 1983 y 1986. Durante su primera misión, STS-6, iniciada en abril de 1983, se puso en órbita el satélite TDRS y tuvo lugar el primer paseo espacial de la historia de la lanzadera. Dos meses más tarde transportó al espacio a la primera mujer astronauta estadounidense, Sally Ride, en la misión STS-7. En agosto del mismo año, Guion Bluford se convirtió en el primer astronauta afroamericano durante la misión STS-8. Además, el *Challenger* proporcionó el primer paseo espacial autónomo mediante mochila propulsora, realizado por Bruce Candless. El transbordador realizó misiones con el Spacelab, prestó servicio en el programa Solar Maximum Mission —destinada al estudio del Sol—, y fue el primero en retirar un satélite de su órbita para su reparación y posterior puesta en servicio.

El 28 de enero de 1986, el *Challenger* explotó al minuto de su lanzamiento debido a un fallo en uno de sus cohetes impulsores, causando la muerte de sus siete tripulantes cuando la cabina —que había salido intacta tras la explosión— impactó contra el océano. Se trataba de la décima misión del orbitador, la STS-51-L, y entre la tripulación se encontraba la profesora de primaria Christa McAuliffe. El accidente provocó un paréntesis de dos años en el programa y cuestionó la participación de

astronautas civiles en misiones espaciales, alentada por Ronald Reagan. En sus tres años de servicio, el *Challenger* transportó 60 tripulantes, realizó 995 órbitas y recorrió 38 millones de kilómetros en 62 días.

#### 3.4.3. *Discovery*

Tras su entrada en servicio en 1984, el tercer transbordador realizó 39 misiones y el mayor número de vuelos del programa. Entre los hitos destacables del *Discovery* se encuentra el despliegue del telescopio Hubble durante la misión STS-31 en 1990, además del lanzamiento de diversos satélites y sondas, así como de dos acoplamientos con la estación espacial rusa Mir. En 1998, durante la misión STS-95, llevó al espacio al pionero del programa Mercury John Glenn, que a los 77 años se convirtió en el astronauta de mayor edad.

El transbordador participó en el montaje de la Estación Espacial Internacional, con la que se mantuvo acoplado durante once días en el curso de la misión STS-92, desarrollada en 2000. Hasta la cancelación del programa de la lanzadera en 2011, el *Discovery* centró la mayor parte de sus lanzamientos en el abastecimiento de suministros y vuelos de rotación de tripulación para la estación espacial. Entre 1984 y 2011, el *Discovery* transportó 252 tripulantes, realizó 5.830 órbitas y recorrió 238,5 millones de kilómetros en 365 días: el rendimiento más alto de todo el programa.

#### 3.4.4. *Endeavour*

El quinto transbordador espacial entró en funcionamiento en mayo de 1992 durante la misión STS-49, que marcó un hito en la exploración del cosmos cuando tres astronautas en paseo espacial tomaron el satélite Intelsat VI con sus manos enguantadas y lo llevaron al compartimento de carga para su reparación y relanzamiento. En la 50ª misión del programa participó la primera astronauta afroamericana de la historia, Mae Jemison, profesora universitaria de física. Además, el *Endeavour* también realizó con éxito en 1993 la primera misión de reparación del telescopio Hubble, que consistió en la dotación de lentes de contacto para mejorar su capacidad de aumento.

En 1998, el transbordador llevó a cabo un acoplamiento con la estación espacial Mir y realizó un intercambio de astronautas. A finales de aquel año, durante la misión STS-88, el *Endeavour* transportó el primer módulo estadounidense a la Estación Espacial Internacional: un pequeño segmento llamado Harmony, que quedó conectado a un módulo solitario ruso que permanecía en órbita. En octubre de 2000, una tripulación de tres astronautas americanos y dos cosmonautas rusos se trasladó a esta avanzada, que desde entonces siempre ha estado habitada ininterrumpidamente. El *Endeavour* ha realizado tres seis misiones de ensamblaje con la estación espacial y otras tres para el intercambio de astronautas. A lo largo de 25 misiones, el *Endeavour* transportó entre 1992 y 2011 a 148 astronautas, realizó 4.671 órbitas y recorrió 197,7 millones de kilómetros.

#### 3.4.5. *Atlantis*

En 1985 entra en servicio el cuarto transbordador del programa, inicialmente destinado a misiones del Departamento de Defensa. El 21 de julio de 2011 puso fin al programa *Space Shuttle* con la misión STS-135, consistente en un transporte de reservas a la Estación Espacial Internacional. A lo largo de 25 años, el *Atlantis* envió sondas a Venus y a Júpiter, llevó el laboratorio Destiny a la estación y realizó la última misión de servicio de una lanzadera para el telescopio Hubble.

El *Atlantis* ejecutó el primer acoplamiento del programa con la estación Mir, con la cual realizó transferencia de tripulaciones durante los dos siguientes años. Entre 2000 y 2011 intervino en misiones de montaje de la Estación Espacial Internacional para el transporte de módulos y segmentos, mientras que el *Endeavour* se destinó al transporte de tripulación a la estación. Entre 1985 y 2011, el Atlantis transportó 207 tripulantes, realizó 4.848 órbitas y recorrió 202,6 millones de kilómetros en 307 días. Tras la misión STS-135, el programa del transbordador espacial quedó definitivamente cerrado. Desde julio de 2011, la NASA pasó en lo sucesivo a depender de las naves rusas Soyuz para los lanzamientos al espacio.

# 4.

## Imaginario filmico del *American dream*: criterios de análisis

En los dos primeros capítulos se ha realizado una exposición los siete aspectos socio-narrativos que configuran el *ethos* característico del *American dream*, así como su contribución a la forja de la narrativa cinematográfica peculiar del sueño americano, a lo largo de las seis etapas en que se desarrolla la evolución histórica del *ethos*. En el presente capítulo nos proponemos realizar una recapitulación y clasificación de los mitos, tendencias, claves dramáticas y arquetipos mencionados al abordar cada aspecto socio-narrativo, con el fin de sintetizarlos en una metodología que permita el estudio ordenado de los diversos fenómenos filmicos: en especial, el objeto de la presente investigación sobre el *American dream* en el cine de exploración espacial.

Recordemos los siete aspectos socio-narrativos que configuran los valores de identidad propios del sueño americano:

1. Búsqueda de la prosperidad como objetivo del soñador
2. Emprendimiento de un viaje de fundación o refundación
3. Construcción de un hogar doméstico en una tierra de promisión
4. Contribución a la construcción del hogar nacional
5. Providencialismo y sentido de misión
6. Igualdad de oportunidades para acceder al sueño americano
7. Afán por garantizar el sueño americano a la siguiente generación

La clasificación que se ofrece a continuación identifica las claves sociales y dramáticas de cada uno de los mencionados aspectos conforme a seis criterios narrativos, con el objetivo de abarcar así las claves genéricas, estructurales y arquetípicas de la narrativa cinematográfica del sueño americano:

- a. Géneros cinematográficos de referencia.
- b. Títulos que han marcado o definido el aspecto concreto a lo largo de la historia del cine.
- c. Temas y lugares comunes vinculados al *ethos*.
- d. Arquetipos particulares.
- e. Recursos narrativos asociados a las tramas filmicas
- f. Etapas de la evolución histórica del *ethos* en que se ha producido un tratamiento o desarrollo particular del aspecto socio-narrativo concreto.

Tras esta recapitulación, se cierra la parte dedicada a establecer el marco teórico sobre la iconografía fílmica del sueño americano, de manera que en la parte siguiente pueda abordarse un estudio de las referencias, mitos, tendencias, claves dramáticas y arquetipos específicos con que el cine de exploración espacial ha contribuido a la forja del imaginario socio-narrativo del *American dream*, objeto de la presente investigación. El estudio sobre la conquista del espacio en el cine abarcará el período histórico comprendido entre los años 50, época en que comienza a visualizarse la exploración espacial en el cine y en los medios populares, y la segunda década del siglo XXI, momento en que este género concreto de aventura ha experimentado un auge que, más allá de las tendencias de producción, ha supuesto una recuperación y reformulación de los imaginarios narrativos empleados en las décadas previas.

#### 4.1. Iconografía fílmica del sueño americano

##### 1. *Búsqueda de la prosperidad como objetivo del soñador*

###### Géneros cinematográficos de referencia:

Drama y melodrama en el cine del *New Deal*. Drama y comedia en directores de la generación *Indiewood*. *Biopic*. Aventura. *Wéstern*.

###### Títulos asociados a una reflexión sobre el aspecto:

*Luces de la ciudad*. *El padrino*, *Tucker: Un hombre y su sueño*. *El aviador*. *Uno de los nuestros*. *En busca de la felicidad*. *Pequeña Miss Sunshine*.

###### Temas narrativos y lugares comunes vinculados al *ethos*:

Búsqueda de la felicidad como derecho histórico. Reflexión social sobre la antítesis éxito-fracaso. Espíritu de trabajo y cultura del esfuerzo. Espíritu emprendedor. Oposición entre prosperidad material y prosperidad espiritual. Individualismo.

###### Arquetipos particulares:

Aventurero. Emprendedor. Triunfador. Perdedor. Ciudadano ejemplar. *Outsider*.

###### Recursos narrativos asociados a tramas fílmicas:

Reflexión sobre la prosperidad y la felicidad como temas del guion.

Metas interiores de protagonistas: éxito personal, equilibrio y felicidad como signos inmateriales de prosperidad.

Objetos externos de protagonistas: tesoro, premio y hogar como signos tangibles de prosperidad.

###### Presencia especial o desarrollo en etapas de la evolución histórica del *ethos*:

Abarca los seis períodos: desde la Primera etapa —Gran Depresión y *New Deal* (1929-1941)— hasta la Sexta etapa —siglo XXI y Gran Recesión—.

## 2. *Emprendimiento de un viaje de fundación o refundación*

Géneros cinematográficos de referencia: wéstern, *road movie*, drama épico.

Títulos asociados a una reflexión sobre el aspecto:

*El hombre que mató a Liberty Valance. Centauros del desierto. Las uvas de la ira. Bonnie and Clyde. Easy Rider. Zabriskie Point. Paris, Texas. Thelma y Louise. Pequeña Miss Sunshine.*

Temas narrativos y lugares comunes vinculados al *ethos*:

Éxodo. Arraigo y desarraigo. Tradición. Ciudadanía. Espíritu de búsqueda y contemplación. Antítesis Este-Oeste.

Espíritu de la frontera: clave de identificación de la historia del país con la historia de la colonización del oeste, agente configurador y unificador del carácter nacional. Movimiento perpetuo. Viaje como símbolo de inquietud y mejora. Avance científico aplicado a comunicaciones.

Arquetipos particulares:

Antítesis pionero-colono. Emigrante. Personajes proscritos: vagabundo, fugitivo, transgresor. Tipo errante. Antítesis europeo-nativo. Escenarios: desierto (Monument Valley) y carretera (Ruta 66). Barco. Caravana. Ferrocarril. Avión.

Recursos narrativos asociados a tramas filmicas:

Tramas argumentales de acción: búsqueda, aventura. Hogar como objeto externo de protagonistas.

Hogar como meta interior: misterio configurador de identidad y proyecto.

Conflictos dramáticos derivados: exploración del espacio ignoto, contra-intenciones y peligros derivados del viaje.

Presencia o desarrollo en etapas de la evolución histórica del *ethos*:

Primera etapa: Gran Depresión y *New Deal* (1929-1941).

Segunda etapa: Posguerra y años 50.

Tercera etapa: *Anti-paraiso* (años 60 y 70).

### 3. Construcción de un hogar doméstico en una tierra de promisión

Géneros cinematográficos de referencia: drama, wéstern, melodrama épico.

Drama y comedia en directores de la generación *Indiewood*

Títulos asociados a una reflexión sobre el aspecto:

*¡Qué bello es vivir!* y títulos de Frank Capra: *Juan Nadie*, *Caballero sin espada*, *El secreto de vivir*. *Las uvas de la ira*. *Up in the air*.

Temas narrativos y lugares comunes vinculados al *ethos*:

La parcela como icono de prosperidad. Cultura suburbial. El hogar como indicador histórico de auge o desastre social. Triple polaridad en la narrativa nacional: héroe doméstico-héroe aventurero, vida ordinaria-triunfo mundanal, perfil comunitario-perfil individual.

Arquetipos particulares:

Hogar como signo de prosperidad. Apocalipsis y refundación en tierra de promisión.

*Mayflower*. Día de acción de gracias.

Escenario urbano (hipoteca, vivienda unifamiliar) frente a escenario rural (la granja). Polaridad héroe doméstico-héroe aventurero como símbolos de arraigo y desarraigo.

Recursos narrativos asociados a tramas filmicas:

Tramas argumentales de acción: Mitos de fundación. Epopeya colectiva y epopeya familiar.

Hogar en tierra de promisión como objeto externo de protagonistas.

Hogar y necesidad de arraigo como meta interior: misterio configurador de identidad y proyecto.

Escenarios: hogar como *locus amoenus*, decadencia urbana y pesadilla de la Gran Depresión: *hooverville*.

Presencia o desarrollo en etapas de la evolución histórica del *ethos*:

Primera etapa: Gran Depresión y *New Deal* (1929-1941).



Tercera etapa: *Anti-paraíso* (años 60 y 70).

Sexta etapa: siglo XXI y Gran Recesión. *Ídolo americano*.

#### 4. *Contribución a la construcción del hogar nacional*

Géneros cinematográficos de referencia: wéstern como epopeya nacional, aventura, bélico y ciencia-ficción. Drama y comedia en directores de la generación *Indiewood*.

Títulos asociados a una reflexión sobre el aspecto:

*Las uvas de la ira*. Títulos de Alexander Payne: *A propósito de Schmidt*, *Entre copas*, *Los descendientes*, *Nebraska*.

Temas narrativos y lugares comunes vinculados al *ethos*:

Conciencia popular frente a individualismo. América como nación en permanente construcción y expansión. Optimismo patriótico. Proyección internacional e imperialismo.

Heroísmo nacional: mezcla de excepcionalismo y celebración del individuo inspirado.

América rural: símbolo del fracaso y de la fortaleza esencial.

La guerra como cruzada de liberación o prevención del terrorismo.

Estado, ejército y agencias como proyección del hogar nacional.

Arquetipos particulares:

Ciudadano corriente (drama urbano).

Héroe de géneros populares: explorador, soldado, agente, pionero, científico, astronauta. Superhéroe. Presidente como líder y comandante en jefe.

Agencias nacionales: seguridad, investigación, exploración científica.

Campos de batalla europeos y orientales. Iconografía patriótica. La nave como territorio nacional flotante

Escenarios: desierto, jungla, espacio exterior.

Recursos narrativos asociados a tramas fílmicas:

Tramas argumentales de acción: misiones de rescate, huida, persecución, gestas de exploración.

Tramas en géneros de fórmula (aventura, fantasía y ciencia-ficción): restitución del orden creado en la narración.

Tramas minimalistas, historias pequeñas: ciudadano corriente como protagonista.

Escenarios: pasado romántico o presente en lugar inhóspito, campo de batalla, lugar aislado del mundo ordinario (hogar familiar).

Conflictos: Peligros y contra-intenciones maximizados en contexto épico. Magnificación del esfuerzo del héroe protagonista.

Presencia o desarrollo en etapas de la evolución histórica del *ethos*:

Segunda etapa: Posguerra y años 50.

Cuarta etapa: Renacimiento patriótico de los años 80.

Sexta etapa: siglo XXI y Gran Recesión. *Ídolo americano*.

5. *Providencialismo y sentido de misión*

Géneros cinematográficos de referencia: wéstern, cine de invasión y desastre, *thriller*, ciencia-ficción, fantasía.

Títulos asociados a una reflexión sobre el aspecto:

*Corazones indomables, El Álamo, Tambores lejanos, Ultimátum a la Tierra, La invasión de los ladrones de cuerpos, El bosque, La guerra de los mundos, La niebla, El incidente.*

Temas narrativos y lugares comunes vinculados al *ethos*:

América como nueva Arcadia: conciencia de predestinación y fundamento del excepcionalismo. Prosperidad unida al favor divino. "Ciudad sobre la montaña".

América como faro de libertad, igualdad y oportunidad.

Miedo a la invasión y a la destrucción: apocalipsis como castigo cósmico y pesadilla del *American dream*.

Milenarismo. Teorías de la conspiración.

Guerra fría y amenaza nuclear. Guerra contra el terror.

El apocalipsis como reflexión sobre la identidad y valores nacionales.

Arquetipos particulares:

Héroe de géneros populares: patriota, iluminado, vigilante, justiciero.

Ciudadano como superviviente. Milicia ciudadana de defensa.

El Otro como intruso destructor: signos de xenofobia y exclusivismo

Oposición defensor-atrincherado.

La frontera como trinchera.

La reconstrucción del hogar tras la purificación y el apocalipsis.

Militares y líderes políticos enfrentados a crisis o emergencia.

Personajes y alienígenas de carácter monstruoso.

Recursos narrativos asociados a tramas fílmicas:

Tramas argumentales de acción: misiones de rescate, huida, persecución.

Tramas en géneros de fórmula (aventura, fantasía y ciencia-ficción): restitución del orden creado en la narración.

Tramas minimalistas, historias pequeñas: ciudadano corriente como protagonista.

Escenarios: hogar familiar y hogar nacional bajo amenaza de invasión o destrucción. La nación como campo de batalla.

Conflictos de acción: Peligros y contra-intenciones maximizados en contexto trágico. Magnificación no siempre optimista del esfuerzo del héroe protagonista.

Conflictos interiores: identidad, precio del exceso, ascenso o caída moral.

Presencia o desarrollo en etapas de la evolución histórica del *ethos*:

Segunda etapa: Posguerra y años 50.

Sexta etapa: siglo XXI y Gran Recesión. *Ídolo americano*.

## 6. Igualdad de oportunidades para acceder al sueño americano

Géneros cinematográficos de referencia: drama, melodrama, *biopic*, documental, *thriller*.

Títulos asociados a una reflexión sobre el aspecto:

*Matar a un ruiseñor, El milagro de Anna Sullivan, Los lirios del valle, En el calor de la noche, Paseando a Miss Daisy, Arde Mississippi, JFK, Forrest Gump, Malcolm X, Lincoln, El mayordomo, 12 años de esclavitud, Alicia ya no vive aquí, Magnolias de acero, En un lugar del corazón, Lincoln, El Club de la Buena Estrella, Thelma y Louise, Sisters of Selma, El intercambio, Selma.*

Temas narrativos y lugares comunes vinculados al *ethos*:

Lucha por los derechos civiles. Catarsis de la intolerancia social.

Igualdad de la mujer. Contribución del cine al avance en las oportunidades y derechos de la mujer. Presencia femenina en estructuras dramáticas e industriales del sector cinematográfico.

Fin de la segregación racial, normalización de convivencia entre ciudadanos de distintas etnias y razas. Presencia de ciudadanos afroamericanos y latinos en estructuras dramáticas e industriales del sector cinematográfico.

Reconocimiento de la mujer y de las minorías raciales y étnicas a la prosperidad social.

Integración de discapacitados.

Desfiguración de la realidad y de la historia a través de los estereotipos de género y de raza.

Arquetipos particulares:

Estereotipos de raza y de género.

Protagonistas: héroe ordinario, héroe desvalido, intruso benefactor.

Emigrante, refugiado, esclavo, ciudadano medio.

Activistas y líderes de derechos civiles. Políticos. Ciudadanos comprometidos.

Protagonismo y liderazgo femeninos

Protagonismo y liderazgo de ciudadanos afroamericanos y pertenecientes a minorías raciales.

Escenarios: el Sur como antítesis del *American dream*. Lugares públicos como foros de debate o campos de batalla: cámaras políticas, juzgados, universidades, institutos, agencias e instituciones estatales.

Declaración de Independencia, 13ª Enmienda, Leyes de derechos civiles.

Recursos narrativos asociados a tramas filmicas:

Narrativas de conversión y purificación. Memoria nacional y patriótica.

Tramas de acción: búsqueda, rescate, huida, persecución.

Conflictos interiores: identidad, descubrimiento, sacrificio, superación.

Presencia o desarrollo en etapas de la evolución histórica del *ethos*:

Tercera etapa: *Anti-paraíso* (años 60 y 70).

Sexta etapa: siglo XXI y Gran Recesión. *Ídolo americano*.

## 7. *Afán por garantizar el sueño americano a la siguiente generación*

Géneros cinematográficos de referencia: drama, melodrama, fábula, aventura, *road movie*.

Títulos asociados a una reflexión sobre el aspecto:

*Mi familia, En América, Pequeña Miss Sunshine, Las uvas de la ira, Los descendientes, Nebraska, Juno, Win Win, Regreso al futuro, Peggy Sue se casó, Forrest Gump, El Show de Truman, Pleasantville, El extraordinario viaje de T.S. Spivet.*

Temas narrativos y lugares comunes vinculados al *ethos*:

Contraste generacional como clave de reflexión histórica y social sobre el *ethos*. Armonización intergeneracional. Doble ruptura del mito del progreso y del mito del pasado mejor. Nostalgia por los años 50. Replanteamiento de los valores del sueño americano y del concepto de éxito. Reeducación de las generaciones jóvenes. Inseguridad de la generación adulta frente a la previa y a la venidera. Homenaje a la generación del *New Deal*. Metafísica del *American dream*.

### Arquetipos particulares:

Viajeros en el tiempo a escenarios estables del *American dream* (los 50 y los 80) o escenarios en crisis (los 60), desde el presente diegético (situado en los 80, 90 o siglo XXI). Viajeros por el escenario continental a través de rutas pioneras o de la Gran Depresión. La década de los 50 como falso *locus amoenus*. Generación X. Coincidencia de distintas generaciones en un mismo plano dramático.

### Recursos narrativos asociados a tramas filmicas:

Fábula intergeneracional en tramas argumentales de acción (búsqueda y aventura) o en tramas minimalistas (historias guiadas por personajes).

Conflictos interiores: descubrimiento, purificación, sacrificio.

Conflictos de identidad: problemas de ubicación en el momento presente por parte de la generación pasada, presente o futura.

Conflictos de relación: tensión entre personajes de diferentes generaciones, en especial en subtramas familiares padres-hijos.

Viaje fantástico al pasado. Viaje simbólico al pasado.

Viaje de forja heroica superpuesta al viaje físico (en el tiempo o en el espacio).

Coincidencia de objeto externo y meta interior en viajes de búsqueda: hogar, premio y tesoro.

Director y guionista como visitantes del pasado.

Protagonista como visitante del pasado.

### Presencia o desarrollo en etapas de la evolución histórica del *ethos*:

Segunda etapa: Posguerra y años 50.

Tercera etapa: *Anti-paraíso* (años 60 y 70).

Cuarta etapa: Renacimiento patriótico de los años 80.

Quinta etapa: *Sociedad ansiosa* de los 90.

Sexta etapa: siglo XXI y Gran Recesión. *Ídolo americano*.



## PARTE III

### ANÁLISIS HISTÓRICO, SOCIAL Y NARRATIVO DEL IMAGINARIO FÍLMICO ESPACIAL





# 5.

## La forja del sueño espacial. Posguerra y Era Eisenhower (1945-1960)

Como se ha visto en capítulos precedentes, Samuel establece una segunda época en el desarrollo histórico del sueño americano que coincide con los años de la posguerra y se extiende a lo largo de los años 50, abarcando los mandatos presidenciales de Truman y Eisenhower. Durante esta segunda época, los valores tradicionales del *ethos* se consolidan gracias a la estabilidad económica y geopolítica del país, fortaleciendo así dos de sus aspectos esenciales: la construcción del hogar doméstico y la contribución a la expansión del hogar nacional.

Si bien el comienzo de la guerra fría —prolongación estratégica y psicológica del conflicto mundial previo— supuso una amenaza a ambos hogares, no obstante también contribuyó a fomentar un espíritu social de resistencia ante el asedio exterior que se extendía desde la casa familiar hasta los límites territoriales del país. Como además se ha comentado en la nota histórica correspondiente, los orígenes de la exploración espacial se encuentran estrechamente vinculados a la competición librada entre Estados Unidos y la Unión Soviética por el control estratégico y tecnológico del cosmos, mediante armas nucleares y misiles intercontinentales de largo alcance. Durante los primeros años de la década de los 50, en el imaginario ciudadano aún perduraba la psicosis provocada por las "armas secretas" que los alemanes experimentaron en Europa tras la invasión aliada de Normandía, en especial la bombas volantes V2 que causaron estragos en Inglaterra y otras partes del continente.

La experimentación soviética con armamento atómico —sobre todo el desarrollo de la bomba de hidrógeno—, causaron un terrible efecto de desánimo sobre la población americana. Mientras tanto, la administración Truman promovía un programa de protección civil que incluía la difusión del folleto *Survival under Atomic Attack*. Las cadenas radiofónicas colaboraban asimismo con la Secretaría de Defensa en la emisión de dramatizaciones de bombardeos urbanos, con objeto de preparar a la población en caso de un ataque nuclear. En las revistas de información general aparecían artículos donde se enseñaba a los lectores a construir refugios anti-atómicos en el jardín trasero. Avanzados los años 50, el propio gobierno de Eisenhower alentó la construcción de refugios nucleares en zonas públicas y en los propios hogares a través del Departamento de Defensa Civil, como resultado del Informe Gaither<sup>47</sup>.

En este capítulo se estudiará la influencia y el impacto que estos factores históricos, políticos y sociales ejercieron sobre los medios y, de manera específica, en el cine de exploración espacial durante el período 1945-1960, correspondiente a la tercera etapa que venimos considerando en la evolución histórica del *American dream*. Como factor determinante, debe tenerse en cuenta que por entonces los vuelos tripulados solo eran un proyecto cuya experimentación científica y tecnológica estaba condicionada por la carrera espacial entre Estados Unidos y la Unión Soviética.

En el terreno de la ficción cinematográfica, el espacio era en los primeros años de la posguerra un paisaje dramático solo tratado en los géneros de ciencia-ficción de fantasía o terror: un escenario donde, si bien aún no era posible situar la representación de hechos y personajes históricos, se aventuraban las futuras misiones de un plan sujeto a continuas revisiones durante los dos mandatos de Eisenhower. Con todo, la ciencia-ficción de los 50 constituye un reflejo de la tensión que la guerra fría ejerció sobre los ciudadanos estadounidenses, que veían cómo la exploración del espacio se hacía realidad progresivamente en el imaginario del sueño americano a través conceptos como el viaje o la expansión territorial y, al mismo tiempo, también se convertía en un factor de amenaza directa contra el hogar nacional y familiar.

---

<sup>47</sup> Durante la década de los 50 y principios de los 60, el Departamento de Defensa Civil no sólo promovió la construcción de refugios antiatómicos en los sótanos de los hogares: también publicó una colección de manuales con instrucciones para su diseño y funcionamiento en caso de un eventual bombardeo, y difundió películas de adiestramiento escolar. En la campaña se hicieron populares la película *Duck and Cover* (1951) y el folleto *Fallout Protection: What to Know and Do About Nuclear Attack* (1961), actualización del mencionado *Survival under Atomic Attack* (1951).

Durante la década de los 50, la percepción negativa proporcionada por la ciencia-ficción fantástica de invasión y desastre quedó compensada a través de producciones de ficción que se aproximaban al documental científico en algunos aspectos, y que supusieron el inicio de un cine de exploración y aventura espacial de base científica verosímil. Es el caso de *Con destino a la Luna* (Irving Pichel 1950), que intentaba mostrar un viaje lunar según la previsión y alcance científicos del momento, y *La conquista del espacio* (Byron Haskin 1955). Ambos títulos, producidos por George Pal, se analizarán en este capítulo como filmes representativos del período del sueño americano aquí estudiado. Mención aparte merece la serie documental televisiva de tres capítulos producida por Disney sobre los proyectos de exploración espacial más inminentes, iniciada con el episodio *Man in Space* (Ward Kimball 1955), sin duda la producción audiovisual que adquirió mayor repercusión no solo entre el público estadounidense sino en los estamentos militar y científico nacionales e internacionales.

### **5.1. La doble amenaza doméstica en la ciencia-ficción fantástica de los años 50**

La amenaza contra los hogares nacional y familiar quedó reflejada en las artes populares, con un impacto directo en el cine y en los incipientes seriales televisivos. De este modo, los géneros de ficción y entretenimiento contribuyeron a un replanteamiento del imaginario doméstico en la posguerra, basado en la consideración del hogar familiar y de los límites geográficos de la nación como trinchera y frontera, respectivamente. Si en los años de la Gran Depresión el sueño americano se vio minado por el desempleo, el hambre y el desarraigo, tras la segunda guerra mundial los peligros se concretaban en las tensiones provocadas por la guerra fría, la carrera de armamento librada contra la Unión Soviética, y la inseguridad causada por eventuales agentes infiltrados en los diversos estamentos de la sociedad civil y militar.

En este período, la ciencia-ficción adquirió entidad como género cinematográfico a través de argumentos de exploración científica y, sobre todo, de invasión y desastre. Para autores como Sobchack, el cine de ciencia ficción "no emergió hasta después de Hiroshima" (Sobchak 1987: 21). La industria cinematográfica, por otra parte, contribuyó a agravar la psicosis social mediante la explotación comercial del género a finales de los 40. El fenómeno se produjo mediante la fusión de dos factores,

uno de base histórica y otro de base fantástica: el peligro de una guerra atómica y la llegada de visitantes extraterrestres<sup>48</sup>.

La primera película que relacionaba a los alienígenas con los platillos volantes fue *Ultimátum a la Tierra* (Robert Wise 1951), título que —si bien se trató de una alegato antibelicista— inauguró una época fructífera para la ciencia-ficción cinematográfica. Pese al carácter benigno de los alienígenas presentado en este título, en Hollywood se impuso finalmente un tratamiento de los extraterrestres como seres hostiles. Aquel mismo año se estrenó *El enigma de otro mundo* (Christian Nyby), en la que se pronuncia una frase que se convertiría en una de las obsesiones sociales: "¡Vigilad los cielos!"

Como se ha indicado, a menudo los títulos de ciencia-ficción fantástica de este período encierran una lectura política y social de un subconsciente colectivo compartido por los espectadores. Así lo han reafirmado recientes investigadores del género como Biskind (2000), en la línea tradicional de Sontag (1966), Clarens (1967) y la mencionada Vivian Sobchack, quien llega a asegurar:

El cine de terror está relacionado fundamentalmente con un individuo en conflicto con la sociedad o con alguna extensión de sí mismo, mientras que el cine de ciencia-ficción está relacionado con la sociedad y sus instituciones en conflicto con ellas mismas o con algún "otro" (Sobchack 1987: 29-30).

Sontag también comparte esta visión, según la cual los argumentos de ciencia-ficción tienden a abordar dilemas sociales que de inmediato trascienden su carácter local hasta adquirir una dimensión cósmica (1966: 218). En este sentido, *La guerra de los mundos* (Byron Haskins) estableció en 1953 el patrón narrativo *agresión-*

---

<sup>48</sup> En 1947 —el mismo año en que Yeager rompió la barrera del sonido con el X-1—, un piloto civil norteamericano llamado Kenneth Arnold declaró a los medios de comunicación el avistamiento de siete objetos voladores mientras sobrevolaba el espacio aéreo del estado de Washington ("Flying discs called real by two air veterans", *Chicago Times*, 7 de julio 1947). Arnold describió los objetos como *platillos volantes* (flying saucers) y, de modo involuntario, acuñó una de las expresiones más populares del siglo. La noticia del encuentro de Arnold con los siete objetos voladores no identificados recorrió el país, pero en un principio no se relacionaron con vehículos procedentes del espacio exterior, sino más bien con armas secretas soviéticas o experimentos de las propias fuerzas aéreas norteamericanas (Shostak, Seth. "Unidentified Flying Object (UFO)". *Encyclopedia Britannica*). En los meses siguientes se multiplicaron los avistamientos de ovnis, e incluso se informó de que una de aquellas naves se había estrellado en las proximidades de la aérea de Roswell, Nuevo México, provista de material atómico. Sólo en 1952 se publicaron más de 15.000 noticias y reportajes sobre platillos volantes.

*colonización-invasión* que también adoptaron filmes posteriores como *Invasores de Marte* (William Menzies 1953), *Conquistaron el mundo* (Roger Corman 1956), *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel 1956) o *La invasión de los hombres del espacio* (1957), en los que se advierte una alegoría crítica de la psicosis social surgida ante la amenaza de los hogares familiar y nacional (Johnston 2011, Voinova 2013). Así, en el personaje del secretario de Defensa que aparece en *La guerra de los mundos*, representante de una línea pacifista y escéptico ante las noticias de la invasión extraterrestre, se ha visto un símbolo de la vacilación de la administración Eisenhower, e incluso una crítica ante la falta de cooperación entre las autoridades políticas y científicas. *La invasión de los ladrones de cuerpos*, por otro lado, introdujo el arquetipo del alienígena mutante infiltrado en la sociedad, patrón en estrecha relación con las quintas columnas soviéticas en el Congreso o en las instituciones políticas y sociales del país.

El vínculo entre alienígenas y conspiradores fraguó en un imaginario socio-narrativo de la época. Desde 1947, los miembros del Comité de Actividades Antiamericanas rastreaban el país en busca de activistas pro-soviéticos. Cuatro años después, en 1951, el senador republicano Joseph McCarthy intensificó las labores de detección de comunistas infiltrados en los diversos estratos de la sociedad estadounidense para minar su seguridad. Hollywood no se mantuvo al margen y adoptó una actitud de colaboración con las autoridades políticas<sup>49</sup>. Pese a todo, en 1948 los diez estudios más poderosos ya habían sido multados por difundir lo que se consideraba como una imagen negativa para la seguridad nacional, y algunos de sus profesionales habían sido encarcelados por ello. Un resultado de esta colaboración política forzosa fue la producción de películas como *El gran secreto* (1952), en la que se legitimaba el empleo de armas nucleares y se justificaba la bomba de Hiroshima.

---

<sup>49</sup> En noviembre de 1947, cuarenta y ocho directivos de Hollywood convocados por la Motion Picture Association of America se reunieron en el Hotel Waldorf Astoria de Manhattan para firmar lo que se conocería como la "Declaración del Waldorf": un compromiso público asumido, entre otros, por productores históricos como Samuel Goldwyn, Louis B. Mayer, Albert Warner o Harry Cohn, mediante el cual se condenaba oficialmente el desacato de los llamados *Diez de Hollywood* a la Cámara de Representantes del Congreso ("Film Industry's Policy Defined", *Variety*, 26 noviembre 1947, 3). Con el nombre de los *Diez de Hollywood* se conocía por entonces al grupo de guionistas y directores que, alegando motivos de conciencia y amparándose en la primera enmienda de la Constitución, se negaron a declarar ante el Congreso.

### 5.1.1. El Sputnik frente al Vanguard: efecto psicológico sobre la población

Desde el comienzo de la década de los 50, el género de ciencia-ficción fantástica alimentó en el imaginario socio-narrativo estadounidense la amenaza de destrucción del hogar nacional y doméstico. La tecnología y la ciencia aparecían inevitablemente asociadas con el concepto de destrucción y, en consecuencia, también la exploración espacial se apreciaba como un terreno necesariamente militarizado.

No en vano, toda la experimentación en los campos de la aviación, la aeronáutica y la balística estaba promovida por Defensa o por agencias y empresas vinculadas a ella. La aviación supersónica y el desarrollo de aeronaves cohete fueron impulsadas desde finales de los 40 por las recién creadas Fuerzas Aéreas, mientras que los proyectos relacionados con cohetes e impulsores eran promovidos por la Marina y el Ejército, interesados en perfeccionar misiles balísticos intercontinentales. No es de extrañar, por tanto, que el lanzamiento del Sputnik en octubre de 1957, seguido de un segundo satélite semanas después, tuviera un efecto devastador sobre la población civil. La explosión del Vanguard, fallida respuesta estadounidense al Sputnik, solo alimentó aún más el temor de la población.

La fórmula dramática empleada por el cine de ciencia-ficción contenía, por otro lado, un elemento recurrente que consistía en la falta de coordinación entre militares, políticos y científicos a la hora de defender a la población. De hecho, la figura del científico adquirió a lo largo de la década connotaciones de carácter negativo, como advierte Smith a propósito de personaje del Dr. Morbius, villano de la película *El planeta prohibido* (Fred M. Wilcox 1956):

El idealismo de los primeros años del siglo XX, cuando los científicos eran saludados como salvadores de la humanidad, había desaparecido tiempo atrás. Las películas de la guerra fría se apresuraban a reflejar una creciente sospecha contra los científicos. El personaje del *mad doctor* era tan antiguo como el propio cine. Pero en los años 50 comenzaron a aparecer científicos sutilmente fallidos. Entre ellos el Dr. Morbius de *El planeta prohibido* (1956) y el siniestro Mr. Carrington de *El enigma de otro mundo* (1951), dispuesto incluso a sacrificar vidas humanas por la causa de la ciencia. Tales

científicos fueron los predecesores del más famoso científico de la guerra fría en el cine: el Dr. Strangelove (Smith 2012: 448).

*Los monstruos de Cabo Cañaveral* (Phil Tucker 1960), estrenada durante el último año de los mandatos de Eisenhower, contribuyó a popularizar la imagen de inferioridad tecnológica estadounidense en la carrera espacial, a través de una historia donde se achacaban los fallos técnicos de los cohetes Atlas nada menos que a agentes del espacio exterior.

Las connotaciones negativas de la experimentación científica en el imaginario socio-narrativo del momento se vieron, además, magnificadas por dos expresiones acuñadas por los medios a propósito del lanzamiento del Sputnik: *Pearl Harbor tecnológico* y *missile gap*<sup>50</sup>. El resultado de la presión política y social ocasionada por el retraso en la carrera espacial —y la consiguiente conciencia de vulnerabilidad en la población civil— se tradujo en un refuerzo de las partidas presupuestarias del Congreso al Comando Aéreo Estratégico (*Strategic Air Command*), cuerpo de aviación encargado de lanzar las bombas de hidrógeno en caso de un conflicto con la Unión Soviética. Sin embargo, como pone de relieve H. Franklin, oficial de inteligencia del SAC a finales de los 50, la presión mediática se debía a una operación propagandística dirigida a magnificar el poderío soviético y reforzar la financiación de la industria armamentística. Según Franklin, se trataba de una

estrategema de relaciones públicas exitosamente maquinada por políticos, generales e industriales para destinar todavía más miles de millones de dólares al SAC, las compañías aeroespaciales y los intereses militares-industriales. Sus difundían la imagen de un país casi indefenso frente a las amenazas de una vasta armada de bombarderos soviéticos que, como la inteligencia estadounidense sabía muy bien, consistía realmente en diez prototipos Bison, ninguno de ellos operativo ni capaz de abarcar el radio de alcance de Estados Unidos (Franklin 1988: 81).

---

<sup>50</sup> El concepto *missile gap* se refería por entonces a la supuesta desventaja tecnológica y numérica de Estados Unidos frente a la Unión Soviética, debido a las exageradas estimaciones del Informe Gaither y de las Fuerzas Aéreas.



## 5.2. Proyección científica en el imaginario social: la ciencia-ficción, entre el drama y el documental

La idea de viajar al espacio exterior ya aparecía incluida en los programas de espectáculos de la Exposición Panamericana de Buffalo en 1901, entre competiciones atléticas, cercados de ganado y aventuras de frontera como "El show de Buffalo Bill y el salvaje Oeste". Se trataba de la atracción titulada "Viaje a la Luna", en la que los participantes podían introducirse en una nave de diez metros de longitud que se elevaba mecánicamente para sobrevolar después una maqueta de la ciudad entre nubes y alcanzar el satélite, pasear por él y regresar a la Tierra. La atracción reflejaba el interés popular por los viajes espaciales a principios de siglo y constituía un preludio de "Cohete a la Luna" y "Estación espacial X-1", espectáculos de la sección Tomorrowland del parque Disneyland inaugurada en julio de 1955.

Junto a la popularidad de Disneyland, el primer parque temático de la historia, la visualización de la exploración espacial durante los años 50 contó con una iconografía alimentada por seriales televisivos, series de revistas y títulos cinematográficos de ciencia-ficción que intentaban desviarse del escenario fantástico para adentrarse en el terreno de la posibilidad científica. Entre las series televisivas, en la segunda mitad de los 50 destacó la trilogía producida por Walt Disney para la cadena ABC que, introducida por el episodio *Man in Space*, supuso la contribución audiovisual de mayor influencia en el imaginario del sueño americano (McCurdy 2011). En una época en que el impacto de las revistas gráficas podía equipararse al del cine o la televisión, la revista *Collier's* proporcionó a los lectores estadounidenses un serial de ocho entregas sobre la exploración espacial en el que se mostraban ilustraciones de Chesley Bonestell, artista inseparablemente unido a los viajes espaciales desde los años 40.

A lo largo de la década de los 50, el cine y la televisión, junto a fenómenos como la serie de *Collier's*, se encargaron de construir el imaginario de un viaje de exploración que todavía no había comenzado y para el cual no existían medios de transporte. Creativos como Ward Kimball, Walt Disney, George Pal y Chesley Bonestell, en colaboración con expertos como Wernher von Braun, Willy Ley, Fred Whipple o Joseph Kaplan, unieron el espíritu creativo de aventura y contemplación a los

conocimientos científicos para idear una iconografía sobre la exploración espacial que habría de perdurar durante décadas.

#### 5.2.1. Tres episodios para la serie *Disneylandia*: *Man in Space*, *Man and the Moon* y *Mars and Beyond* (1955-1957)

Las atracciones diseñadas por Walt Disney en la sección Tomorrowland estaban relacionadas con una serie de tres episodios sobre exploración espacial pertenecientes a la serie *Disneylandia*, emitidos por la cadena ABC entre 1955 y 1957: *Man in Space*, *Man and the Moon* y *Mars and Beyond*, los tres dirigidos por Ward Kimball. La producción de los tres programas supuso un coste total de un millón de dólares y su emisión alcanzó los cien millones de espectadores. Los episodios, de carácter científico divulgativo, se centraban en aspectos de la exploración tripulada del espacio exterior y en su realización se empleaban tanto animaciones como imágenes de acción en vivo. Al inicio de *Man in Space*, el propio Disney realizaba una reflexión que apelaba directamente a la frontera, una de las claves socio-narrativas del sueño americano con mayor fuerza evocadora:

Uno de los sueños más antiguos del ser humano ha sido el deseo de viajar al espacio, de visitar otros mundos. Hasta ahora, esto parecía algo imposible. Pero grandes y recientes descubrimientos nos han llevado hasta el umbral de una nueva frontera: la frontera del espacio interplanetario (Disney 1955).

*Man in Space*, televisada tres veces, evocaba mediante imágenes de archivo el interés histórico del hombre por el satélite y los primeros intentos de construir un cohete. A continuación, el episodio centraba su atención en las explicaciones de Wernher von Braun que, ayudado con una pizarra y diversas maquetas, detallaba la tecnología necesaria para situar un hombre en el espacio.

Advertido de su éxito, el presidente Eisenhower solicitó una copia de la película para su proyección en el Pentágono a lo largo de dos semanas, con objeto de preparar la futura campaña de exploración espacial. Durante el período de emisión del episodio, la Casa Blanca anunció el compromiso de poner un satélite en órbita en 1957 o 1958,

como contribución del país al Año Internacional Geofísico. Lucanio y Coville subrayan la implicación y presencia del propio Walt Disney en la serie:

Después de ver *Man in Space*, un crítico escribió movido por la pasión: "¡Walt Disney podría ser el arma secreta de Estados Unidos para la conquista del espacio!" Pero la serie fue más que una lección o un entretenimiento: al contrario, ayudó a definir con claridad a millones de estadounidenses los principios en torno a la necesidad nacional de explorar el espacio (Lucanio y Coville 2002: 151).

Se estima en 42 millones el número de espectadores que presenciaron la emisión del episodio (Ley 1961: 331), en una época en que solo dos tercios de los hogares de Estados Unidos contaban con un televisor. Según Wright, el éxito de *Man in Space* alcanzó los niveles más altos del programa espacial soviético hasta el punto de que su director, Leonid Sedov, expresó en una carta dirigida al presidente de la Federación Internacional de Astronáutica su interés por adquirir una copia como preámbulo de una futura colaboración entre las dos partes (Wright 1993). Por otro lado, von Braun —que ya había aparecido previamente en programas de entrevistas de la NBC como *Camel News Caravan* y *Today*— se mostró inquieto ante su propia popularidad, pues no deseaba que sus colaboraciones mediáticas se interpretaran como un tipo de presión sobre la administración o como un deseo de arrogarse mayor crédito del debido en la investigación espacial. En este sentido, explica Bergaust:

Durante los años 50 muchos veían a von Braun como una especie de héroe de ciencia-ficción que pasaba la mayor parte del tiempo pensando en grandes conquistas espaciales y participando en los programas de Walt Disney... Por supuesto, algunos sumos sacerdotes de la ciencia eran suficientemente snobs y desaprobaban todo aquel glamour (Bergaust 1976: 488).

En diciembre del mismo año se emitió el segundo episodio, *Man and the Moon*, centrado en un plan para alcanzar la Luna desechado más tarde. La primera parte trataba sobre la construcción de una estación en órbita a la Tierra como primera etapa para los vuelos al satélite, tal como estaba previsto en el plan nacional de exploración espacial. La segunda parte recreaba un viaje espacial protagonizado por cuatro astronautas que pilotaban una nave similar a un caza, más parecida a la lanzadera espacial que a la

futura cápsula Apolo. El tercer y último episodio, *Mars and Beyond*, se emitió en diciembre de 1957, en plena crisis del Sputnik, tras un retraso de varios meses. Su impacto en la audiencia se consideró menor y, según expertos como Allen (2009: 14), esto quizás se debió al uso de un estilo más especulativo e hipotético que contrastaba con el enfoque verosímil de las entregas anteriores. El programa comenzaba con imágenes de la creación del universo, platillos volantes y criaturas alienígenas, para después aventurar cómo podría ser la vida en Marte.

#### 5.2.2. La serie de la revista *Collier's* (1952-1954): Ley, Bonestell y von Braun

Una vez recibido el encargo de Disney de realizar los tres episodios sobre el espacio, su director Ward Kimball acudió de inmediato al referente científico y divulgativo que mayor impresión le había producido: la serie de ocho artículos sobre el futuro de la exploración espacial que la revista *Collier's* había publicado entre marzo de 1952 y abril de 1954. Durante más de dos años, la publicación había realizado una tarea de concienciación entusiasta sobre los lectores estadounidenses a través de entrevistas y reportajes científicos que venían acompañados de un atractivo despliegue visual, proporcionando así una de las contribuciones fundamentales al naciente imaginario espacial de los lectores y, en especial, de los creativos cinematográficos y televisivos.

El primer número de la serie apareció bajo el titular "El hombre conquistará pronto el espacio. Científicos de alto nivel nos explican cómo en 15 páginas asombrosas". Entre estos científicos se encontraban Joseph Kaplan, Willy Ley, Fred Whipple, Heinz Haber y Wernher von Braun. Este último describía en un extenso artículo los planes para la construcción de una inmensa estación espacial orbital, a la que se refería como la instalación que abriría las puertas de la nueva frontera. Von Braun pronosticaba su puesta en marcha en los siguientes quince años. El artículo venía introducido por una ilustración a doble página de una estación orbital en rotación, rodeada de otras plataformas, taxis espaciales y una lanzadera espacial alada. En otros textos, Ley describía el interior de la estación orbital, Haber trataba sobre la supervivencia humana en el espacio, Kaplan se encargaba de explicar la transición desde la atmósfera terrestre al espacio, Whipple abordaba temas astronómicos, y Schachter especulaba sobre cuestiones de derecho internacional en la Luna y otros cuerpos celestes.

La primera entrega de *Collier's* mostraba en su portada la ilustración de una lanzadera realizada por Chesley Bonestell, el artista espacial que en los años 40 y 50 había contribuido de manera decisiva a la visualización de la exploración del cosmos. En 1944, Bonestell ya había ilustrado un artículo de la revista *Life* titulado "Solar System: It is Modeled in Miniature by Saturn and Nine Moons", que incluía una serie de vistas de Saturno desde sus satélites en una atmósfera realista y mágica a un mismo tiempo. Entre las ilustraciones de *Life* se encontraba uno de sus motivos emblemáticos: la imagen del planeta anillado desde Titán, que se convertiría en un motivo recurrente. Además, en 1949 Bonestell había ilustrado *La conquista del espacio*, libro científico especulativo escrito por Ley sobre la exploración de sistema solar<sup>51</sup>. A propósito de icono mencionado de Saturno, Wachhorst establece una conexión evocadora con la idea del viaje hacia territorios ignotos, una de las claves del sueño americano:

No resulta sorprendente que una de las pinturas más famosas de Bonestell, la vista de Saturno desde Titán, muestre una costa rocosa en la distancia helada del lejano norte. La imagen de la playa no es accidental. Como el sueño de la exploración espacial en sí misma, el atractivo de *La conquista del espacio*, que alcanzó cuatro ediciones en los primeros tres meses, debía mucho a los arquetipos de las costas marinas (Wachhorst 2000: 51).

Los diseños inspirados de Bonestell —junto a otros de Rolf Klep— reaparecieron en las siguientes entregas de *Collier's* reanudadas en octubre de 1952, en las que se describían un viaje a la Luna desde la estación orbital, las actividades de astronautas sobre su superficie y la descripción de una base del satélite. Tras la discusión con el panel de expertos, los editores de la revista preveían la llegada a la Luna en los siguientes veinticinco años. Von Braun se encargó de tratar los aspectos técnicos de las nuevas etapas científicas, mientras Ley detallaba los aspectos relativos a los vehículos de pasajeros.

En abril de 1954 apareció la última entrega de *Collier's*, que abordaba la exploración humana de Marte. Para entonces, Wernher von Braun y Cornelius Ryan,

---

<sup>51</sup> Las ilustraciones de Bonestell en el libro de Willy Ley también habrían de inspirar el filme homónimo dirigido por Byron Haskin y producido por George Pal. Además, Hergé se basó en ellas para el diseño de la superficie lunar que aparece en sus álbumes *Objetivo: la Luna* y *Aterrizaje en la Luna*, publicados en la revista *Tintín* entre 1950 y 1953.

editor de la revista, ya se habían hecho con el control de la serie y se despedían del público con el plan de una expedición de dos años y medio al planeta rojo. En una introducción que precedía al artículo de von Braun, Whipple se preguntaba por la existencia de vida en Marte. Con un estilo vívido, Bonestell y Klep visualizaban la expedición marciana con sus ilustraciones.

### 5.2.3. Otras series de enfoque documental

Allen señala también otras series de éxito que contribuyeron a la preparación de la audiencia para la exploración espacial, dentro del campo específico del documental científico. Entre ellas, el autor destaca la serie de episodios del programa *Twentieth Century*, emitida por la CBS entre 1957 y 1966 para tratar diversos aspectos sobre ingeniería y construcción de cohetes. Walter Cronkite, popular presentador de la cadena —que cubriría en el futuro las auténticas misiones espaciales—, se encargó de narrar los episodios.

Tras el lanzamiento del Sputnik, la popularidad de este tipo de series decayó de manera ostensible. Así sucedió con espacios televisivos como *Conquest of Space* y *On the Threshold of Space*, basados en los filmes previos del mismo título. El primero, producido por Paramount, proyectaba los viajes espaciales a otros planetas del sistema solar tomando como base las estaciones orbitales en torno a la Tierra. El segundo, producido por 20th Century Fox, dramatizaba el trabajo de los pilotos de pruebas de las fuerzas aéreas en la base de Eglin. Otros programas televisivos emitidos en 1959 como *Outspot in Space*, *Report from Space* y *Astronauts*, producidos por California National Productions, MGM-TV y Screen Gems, tampoco alcanzaron la repercusión de los episodios de *Disneylandia*. Como estima Allen,

la razón de esta caída de popularidad consistía en que, ahora que la realidad estaba ocurriendo realmente [el lanzamiento de los Sputniks], la audiencia se mostraba menos interesada en ver los sucedáneos" (2009: 12).

#### 5.2.4. Tomorrowland: el primer parque temático en torno al espacio

En el verano de 1955, coincidiendo con el éxito de *Man in Space*, Disney abrió al público en Anaheim, California, un parque temático concebido como un "monumento a la mitología y a la cultura popular americana" (McCurdy 2011: 49). El parque de atracciones de Disneyland contaba con cuatro secciones principales: Fantasyland, Frontierland, Adventureland y Tomorrowland. Se trata de cuatro nombres evocadores que representaban aspectos del *ethos* norteamericano.

El primero, más allá de la experimentación de lo maravilloso, aludía a la esencia del propio sueño: la búsqueda de la prosperidad en una tierra de promisión, a la que solo se podría acceder mediante fe perseverante y sentido de misión. La segunda y tercera, Frontierland y Adventureland, estaban estrechamente relacionadas con los valores de identidad propios del sueño americano y se habían construido en torno a David Crockett —héroe de El Álamo y "Rey de la frontera salvaje", como la película homónima de Disney—, así como a otros filmes de aventuras. Tomorrowland intentaría mostrar cómo sería el mundo del futuro treinta y un años adelante: nada menos que en 1986. Dado el reto que suponía este concepto visionario, sus diseñadores contactaron con los expertos que habían trabajado en la serie de *Collier's*.

La visión del futuro según Disney estaba dominada por la exploración espacial e incluía objetos, maquinaria y medios de transporte que no existían aún, como también sucedía en los ocho números de la mencionada revista. El centro de Tomorrowland estaba dominado por un cohete de 24 metros de altura que Ley y von Braun habían ayudado a diseñar: se trataba de una maqueta a escala 1:3 de un cohete de propulsión atómica situado frente a la entrada de la atracción "Viaje a la Luna" (*Rocket to the Moon*). Como explicaba el propio Disney, "después de entrar en el puerto espacial de Disneyland, los visitantes deben experimentar las mismas emociones que tendrán los viajeros espaciales del futuro, cuando los viajes a la Luna sean una rutina diaria" (Kimball 1959).

La atracción se basaba en los mismos conceptos manejados en el episodio *Man and the Moon* emitido por la cadena ABC. Los visitantes comenzaban su experiencia con una charla introductoria de quince minutos sobre los viajes espaciales y, acto

seguido, pasaban a un recinto circular que simulaba la cabina de pasajeros de una nave. Unas imágenes proyectadas en el suelo y en el techo creaban la ilusión de que la nave se alejaba de la Tierra y se aproximaba a la Luna, mientras las butacas vibraban. Cuando la nave atravesaba la cara oculta del satélite, los pasajeros podían contemplar las ruinas de una base abandonada. Según la idea de von Braun, el primer paso de la exploración espacial comenzaría con la construcción de bases orbitales en torno a la Tierra, con su propio campo gravitatorio y capacidad para docenas de inquilinos. Fiel a la predicción, Disney introdujo la atracción "Estación espacial X-1" (*Space Station X-1*), que permitía a los visitantes contemplar Estados Unidos desde una plataforma giratoria mientras pasaban del amanecer al crepúsculo.

Las expectativas creadas por Disney y *Collier's*, basadas en las previsiones de los expertos, sobrepasaron con mucho la realidad científica de los años futuros. De hecho en 1959, solo cuatro años después de la inauguración de Tomorrowland, la recién creada NASA anunció que la puesta en marcha de una misión a la Luna se llevaría a cabo antes de la construcción de una estación orbital. La energía atómica, por otro lado, se desecharía como medio de propulsión de cohetes mucho antes de 1986, y sería sustituida por la combustión de materiales hipergólicos en las cápsulas Apolo.

Como suele suceder en las proyecciones futuristas de la ciencia-ficción, la imaginación terminó excediendo el alcance de la ciencia y, pese a los deseos del propio Disney, los viajes a la Luna no formaron parte de la rutina diaria de los 80. Con todo, el equipo de Disney y los creadores de la saga de *Collier's* forjaron un imaginario de la exploración espacial en sintonía con los viajes de aventura, la expansión del hogar más allá de la frontera planetaria y el espíritu de misión: tres claves del *American dream*. En este sentido, advierte McCurdy:

Disney y *Collier's* pusieron a millones de estadounidenses ante la posibilidad de los vuelos espaciales tripulados. Más aún, lo hicieron de un modo que permitió visualizar qué aspecto tendría la empresa. Las cámaras de los cohetes ya habían fotografiado la curvatura de la Tierra desde grandes alturas, pero no más allá. El creciente interés por los viajes espaciales en un mundo crecientemente visual estimuló la demanda pública por las imágenes



anticipatorias de los paisajes celestes, a los cuales los humanos y las máquinas viajarían pronto (McCurdy 2011: 50-51).

### 5.3. Dos producciones de ciencia-ficción verosímil sobre el sueño espacial

Dos son la películas que mejor reflejan el imaginario del sueño espacial, en cuanto expresión del sueño americano en una etapa de afianzamiento de sus valores tradicionales: *Con destino a la Luna* y *La conquista del espacio*. Ambas fueron producidas por George Pal, un emigrante húngaro que realizó en Hollywood su *American dream* particular. La primera apareció en 1950 durante el segundo mandato de Harry Truman: el presidente que cinco años atrás había ordenado el único lanzamiento de bombas atómicas sobre el planeta. Todavía hoy se considera *Con destino a la Luna* como la primera película de auténtica ciencia-ficción y al mismo tiempo un logro pedagógico, capaz de reunir en un solo relato los conocimientos científicos sobre viajes espaciales con la expresión plástica de los escenarios del cosmos: este último logro se debió a la participación de Chesley Bonestell como artista astronómico.

*La conquista del espacio*, aparecida a mitad de década, ofrece una visión de la exploración espacial proyectada en el futuro. Si la experimentación en Huntsville con cohetes V2 y Bumper V2 constituían el referente tecnológico de la primera película, en este caso el filme apuntaba a la futura expansión cósmica según las previsiones de científicos como Von Braun, preconizadas en *Collier's* y en la serie televisiva *Disneyland*: concretamente, la existencia de una estación espacial en torno a la Tierra, los vuelos rutinarios de lanzaderas desde el planeta, el establecimiento de una base lunar y la posibilidad de realizar vuelos interplanetarios, concretamente a Marte.

#### 5.3.1. *Con destino a la Luna* (1950)

Se debe a Wachhorst (2010: 63) la opinión de que *Con destino a la Luna* es el primer filme digno de considerarse un título de ciencia-ficción propiamente dicho, después de la producción de la película británica *La vida futura* (William Cameron Menzies 1936), aparecida catorce años antes. Rip Van Ronkel y Robert Heinlin

escribieron el guion, basado en una novela juvenil del segundo titulada *Rocket Ship Galileo*. Irving Pichel dirigió el filme, que fue rodado en Technicolor y producido por George Pal. Chesley Bonestell se encargó de realizar los diseños de arte astronómico y las panorámicas lunares, en las que empleó técnicas de *matte painting*<sup>52</sup>. De hecho, las ilustraciones de Bonestell para el libro *La conquista del espacio* sirvieron de inspiración para el diseño artístico del filme, en el que Heinlein también participó como asesor científico.

Además de Wachhorst, otros expertos consideran la aventura lunar de Pichel como la "primera película adulta sobre viajes espaciales" (Burns 2002: 57), producida mientras el equipo de von Braun desarrollaba el programa experimental de misiles balísticos en la base de Huntsville. De hecho, el guion comenzaba con la escena del lanzamiento fallido de un cohete similar a una V2 en dimensiones y diseño. La trama de *Con destino a la Luna* discurría de manera sencilla. Tras el fracaso científico inicial, el doctor Charles Cargraves (Warner Anderson) y el general retirado Thayer (Tom Powers) convencen a un constructor aeronáutico, Jim Barnes (John Archer), para que construya un cohete que les lleve a la Luna. Ante la imposibilidad de contar financiación estatal, convencen a empresarios particulares y asumen el reto de alcanzar el satélite movidos por razones políticas y estratégicas. El despegue del cohete se produce de modo precipitado y, una vez superada la fuerza gravitatoria terrestre, realiza el viaje y aterriza sobre la Luna a costa de un gasto imprevisto de combustible. Tras tomar posesión del satélite, la tripulación de cuatro astronautas realiza diversos experimentos y trata de aligerar la carga útil del cohete, tarea necesaria para conseguir su despegue ante la falta de combustible. Superada la crisis y descartada la opción de abandonar a un tripulante, el cohete despegue y pone rumbo a la Tierra.

*Con destino a la Luna* planteaba un viaje interplanetario basado en los conocimientos científicos del momento, descartando al mismo tiempo cualquier concesión fantástica de títulos previos. En este sentido, la producción presenta un

---

<sup>52</sup> El *matte painting* es una técnica artística utilizada en escenografía cinematográfica y efectos visuales, consistente en la aplicación de capas de pintura (óleo habitualmente) sobre un cristal o un panel de plexiglás. Posteriormente, el resultado se ilumina desde la parte posterior. En *Con destino a la Luna*, Bonestell pintó un panorama lunar sobre un panel de cuatro metros de anchura en el que se mostraba un cielo horadado por más de quinientas perforaciones, a través de las cuales brotaba la luz intensa de los faros de un automóvil. El resultado fue un cielo estrellado sobre la desolación del satélite, que desfilaba ante una cámara estática para provocar el efecto de una panorámica.

enfoque verosímil similar a empleado por Fritz Lang en la primera parte de *La mujer en la Luna* (1929), que contó con el asesoramiento del físico Hermann Oberth en la concepción del cohete y del propio viaje espacial<sup>53</sup>. En 1950, la tecnología balística aún no había solucionado problemas como la generación de un impulso capaz de vencer la resistencia gravitatoria. En efecto, la V2 —similar al cohete de la escena de apertura— tan solo alcanzaba una altura máxima de 160 kilómetros tras su lanzamiento en línea recta, por lo que su uso resultaba imposible para un viaje lunar. Este inconveniente se soluciona hábilmente en el guion acudiendo a la energía atómica, que permite generar los impulsos necesarios para abandonar la atracción de la Tierra.

Los productores del filme entendieron que su éxito dependería en primer lugar de la verosimilitud del viaje espacial, algo que el guionista Robert Heinlein ya había establecido como criterio firme en la elaboración de su novela. Como también hizo Oberth en la película de Lang, Heinlein dedicó atención especial al despegue, vuelo y aterrizaje del cohete sobre la Luna, y su obsesiva preocupación por la producción le llevó a escribir una carta a George Pal y al supervisor de producción Martin Eisenberg titulada "Cuidado y mantenimiento de naves espaciales", en la que detallaba diversas consideraciones técnicas en caso de que, por cualquier motivo, no pudiese continuar en el proyecto cinematográfico (Kirby 2011: 210). Heinlein estaba seguro de que una película tecnológicamente precisa contaría con el apoyo necesario de los círculos científicos. Al mismo tiempo, le preocupaba que la falta de rigor o el recurso a una narrativa de soluciones fantásticas arruinara tanto el crédito de los expertos implicados como la admiración del público adolescente. En un memorándum dirigido a George Pal y a un inversor, Heinlein aseguraba:

Si, mientras la ve, el público cree en nuestra película de manera emocional y la aceptan como real, entonces será un éxito. Un éxito de taquilla... Aquellos que la hayan visto contarán a los demás su experiencia tan maravillosa, tan sensacional, tan fuera de este mundo. ¡No puedes creerlo! ¡Han conseguido que de veras te sientas en la Luna! (Heinlein 1949).

---

<sup>53</sup> El filme pionero de Lang se permitió diversas licencias dramáticas, como el desarrollo de la exploración lunar sin necesidad de oxígeno.

La credibilidad científica como doble objetivo emocional y racional presenta no obstante una paradoja dramática que, por otro lado, ha dado lugar a opiniones controvertidas. Para expertos actuales como Salisbury, *Con destino a la Luna* representó un viaje espacial según los conocimientos científicos exactos de la época (Salisbury 2014: 105). Sin embargo, el astrónomo Kenneth Heuer, que trabajaba en 1950 en el Hayden Planetarium de Nueva York, señalaba su desencanto como científico en *Films in Review* después de asistir a su estreno:

Se dedica demasiado tiempo en tierra a la construcción del cohete lunar y a las conversaciones sobre la importancia militar del control del satélite, en detrimento de la tentativa de viajar a la Luna. Solo se dedica una pequeña parte de la película al hecho más importante, que la habría hecho más excitante: la visita en sí. Si *Con destino a la Luna* pretende ser el documental de un viaje a la Luna, tal como proclaman sus productores, ¿por qué no sacaron mayor partido a la visita a la Luna en sí? (Heuer 1950: 30).

Como astrónomo, Heuer se lamenta de que un filme de semejantes categoría técnica y efectos especiales no se recreara en mostrar la cara oculta de la Luna —que ocupa casi la mitad del satélite—, o en sondear alguno de sus 30.000 cráteres —cien de ellos mayores que el cráter más grande de la Tierra—, o en mostrar alguno de sus picos como las montañas Leibnitz, tan altos como el Everest. Con todo, Wachhorst insiste en denominar la película como un docudrama de alto valor divulgativo, más allá del género de aventuras (Wachhorst 2010: 62), y señala al trío creativo integrado por Bonestell, Heinlein y Pal como artífices del primer viaje espacial cinematográfico en sentido estricto; una aventura que serviría de inspiración a la generación que, casi veinte años después, admiraría el descenso de Armstrong y Aldrin sobre el Mar de la Tranquilidad:

Pioneros en fantasía e innovadores en realismo, los tres [Bonestell, Heinlein y Pal] destacaron en un momento en que el desarrollo de los vuelos espaciales había comenzado a rediseñar la naturaleza de un sueño. *Con destino a la Luna* tendió un puente perfecto entre las novelas populares en decadencia y la realidades futuras del proyecto Apolo (Wachhorst 2010: 66).

En su ensayo *The Dream of Spaceflight*, Wachhorst también concluye que la película marcó la decadencia del género realista de viajes espaciales, una vez que la

Luna había sido alcanzada en la imaginación de los espectadores estadounidenses: una decadencia que tomaría cuerpo en el desinterés progresivo del público por las aventuras cósmicas tecnológicamente verosímiles, frente a la ciencia-ficción fantástica. Este fenómeno explicaría la deriva de los tres creativos hacia este último terreno. Así, tras el estreno de *Con destino a la Luna*, George Pal regresó a la ciencia-ficción tradicional de desastre, invasión o viajes en el tiempo con títulos como *Cuando los mundos chocan* (Rudolph Maté 1951), *La guerra de los mundos* (Byron Haskin 1953) o *El tiempo en sus manos* (George Pal 1960). Heinlein, por su parte, fracasó con su guión de *Project Moon Base* (Richard Talmadge 1953) —versión extendida del piloto de una serie que no llegó a venderse—, hecho que marcó su retirada de Hollywood. Bonestell, que aún trabajaría cinco años después como artista astronómico en *La conquista del espacio*, se concentró en la visualización del futuro espacial en las ilustraciones de *Collier's*.

#### *Primera expresión verosímil del sueño espacial*

Apenas iniciado el género realista de exploración espacial, Wachhorts sintetiza así su declive: "La visión romántica se desvaneció con la película *Con destino a la Luna*, donde permanece como un viejo daguerrotipo, como la hora final y más bella de un sueño ahora marchito y transformado" (Wachhorts 2010: 67). En efecto, las ficciones cinematográficas sobre viajes espaciales experimentaron un receso que duraría más de una década, y del que solo se recuperaría con el estreno de *2001: una odisea del espacio* (Stanley Kubrick 1968). Las dos producciones de George Pal, sin embargo, expresaron por primera vez en la pantalla el sueño americano en forma de sueño espacial, cuando aún faltaban once años para el vuelo suborbital de la *Freedom 7* y diecinueve para la llegada del Apolo 11 a la Luna. Esta representación del sueño espacial en el viaje lunar dirigido por Irving Pichel se llevó a cabo fundamentalmente a través de dos de las claves socio-narrativas esenciales, inseparablemente unidas al *American dream*: el viaje de exploración y la expansión del hogar nacional.

*Con destino a la Luna* presenta una visión premonitoria de la expansión de todo un país hacia las estrellas, en plena posguerra y auge de la guerra fría, cuando precisamente se desarrolla la segunda etapa evolutiva del *American dream*: aquella en la que se produce la consolidación de sus valores tradicionales de identidad, establecidos durante el New Deal. Se trata de un sueño efectivamente visionario, materializado

gracias a científicos como Oberth y von Braun, novelistas como Heinlein, artistas astronómicos como Bonestell y, sobre todo, cineastas como Pal y Haskins.

Sin embargo, el componente militar y patriótico suponen la principal inspiración del ensueño, pues la expansión ha sido motivada por una carrera espacial con la Unión Soviética que acaba de comenzar. Así se pone de manifiesto durante la escena del filme en que el doctor Cargraves y el general Thayer se dirigen a un grupo de empresarios, con objeto de recabar su apoyo para la aventura lunar. El primero les asegura: "Solo la industria norteamericana puede afrontar ese reto. La industria americana debe ponerse manos a la obra, tal y como hicimos en la última guerra". Cargraves apela de este modo a la prosperidad y a la actitud emprendedora, claves primordiales del *ethos* social. Al mismo tiempo, la singularidad nacional señalada por el doctor —"sólo la industria americana..."— también apunta indirectamente al excepcionalismo y al sentido de misión como rasgos de identidad.

Sin embargo, la búsqueda de la prosperidad no basta para convencer a los inversores que escuchan al científico y al militar. Ante las objeciones de los empresarios, el general les ofrece un motivo contundente que les empujará aceptar:

Gral. Thayer: No solo es esta la mayor aventura emprendida por el género humano, sino el mayor desafío al que se ha enfrentado la industria americana. No somos los únicos que saben que la Luna puede ser alcanzada. No somos los únicos que planean llegar a ella. La carrera ha empezado, y tenemos que ganarla porque es imposible frenar un ataque lanzado desde el espacio exterior. El primer país que utilice la Luna como base de lanzamiento de misiles controlará la Tierra. Ese, caballeros, es el hecho militar más importante de este siglo.

Las necesidades de expansión del hogar nacional aparecen vinculadas a un viaje de expedición protagonizado por una tripulación de apenas cuatro hombres, que sortean los peligros del espacio como territorio ignoto, y cuyo objetivo consiste en abrir el camino a la futura colonización del satélite. Cargraves reclama la Luna para su país tras descender del cohete, animado por Thayer, si bien extiende la hazaña al resto de los países en un gesto que recuerda la preeminencia de los "líderes del mundo libre" sobre sus aliados: "Por la gracia de Dios y en nombre de los Estados Unidos de América, tomo posesión de este satélite en nombre y en beneficio de toda la humanidad".

El hogar doméstico de los pioneros lunares se reduce a los compartimentos habitables de un cohete de 45 metros de altura, pues la hostilidad del entorno impide la construcción de hogar físico alguno. Nada recuerda sobre la Luna a la llegada del *Mayflower* a Nueva Inglaterra, salvo la necesidad que empuja a los viajeros a sobrevivir como sociedad y defenderse ante la amenaza externa (la corona de Inglaterra a comienzos del siglo XVII, el bloque soviético a mediados del XX). Los peligros del espacio ignoto se extienden a las dificultades para el despegue de regreso, que proporciona la tensión necesaria de todo clímax cinematográfico. Las tramas de búsqueda y aventura del guion quedan reforzadas en el tercer acto con la de rescate, pues los protagonistas harán lo imposible por aligerar la carga útil del cohete, incluido el sacrificio. El elemento épico del viaje cobra mayor dimensión en cuanto clave del *ethos*. A este respecto, habría que añadir el carácter de los aventureros espaciales como *testigos de hechos maravillosos*, arquetipo heroico que se extiende a los viajeros en nombre de la humanidad.

No se aprecia en la producción de Pal referencia alguna a la igualdad de oportunidades en el acceso al sueño americano, concretado aquí en el sueño espacial de toda una generación. Las promesas y beneficios del viaje tan solo se ciñen a los ámbitos científico y geoestratégico. Los cuatro astronautas son varones blancos caucásicos, y no aparecen en el reparto personajes afroamericanos, latinos o pertenecientes a otras etnias. La presencia de la mujer queda restringida a un papel secundario: Emily Cargraves (Erin O'Brien-Moore), la esposa del doctor, que acude a la despedida de su marido durante el precipitado lanzamiento y se limitará a aguardar con impaciencia su llegada. La ausencia femenina también se extiende al resto del equipo creativo de *Con destino a la Luna*, con la sola excepción de Grace Stafford: la actriz de doblaje que pone voz al Pájaro Loco durante el cortometraje de animación que Cargraves y Thayer proyectan durante la reunión de empresarios. Una pieza pedagógica que, en sí misma, constituye un interesante documental de divulgación científica sobre el planteamiento del viaje lunar en 1950.

Kirby sintetiza de este modo la aportación del filme de Irving Pichel al género de exploración espacial:

Antes del estreno de *Con destino a la Luna* no existían visiones previas sobre el aspecto que debía tener una película del espacio. La influencia de Heinlein en la apariencia visual de *Con destino a la Luna*, su énfasis en el realismo y la credibilidad, y su ansia por ganar a los soviéticos en el espacio perfilaron el nuevo género durante los siguientes veinte años (Kirby 2011: 209).

<b>Con destino a la Luna</b> Irving Pichel, 1950				
PERÍODO EVOLUTIVO DEL AMERICAN DREAM: Segunda etapa. Posguerra y años 50			GÉNEROS DE REFERENCIA: Aventura. Ciencia-ficción. Documental	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Viaje de fundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La Luna como expresión de la nueva frontera espacial</li> <li>• Carácter militar de la empresa</li> <li>• Exploración espacial, supeditada a la defensa nacional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frontera espacial: la Luna</li> <li>• Iniciativa privada</li> <li>• Exploración estratégica</li> <li>• Tecnología aplicada al viaje: misil como nave, energía nuclear</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pionero científico</li> <li>• Pionero militar</li> <li>• Trayecto: escenario hostil del viaje</li> <li>• Diseño de nave basado en previsiones tecnológicas y proyectos actuales (V2 y Bumper V2)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trama: búsqueda, rescate</li> <li>• Objeto: éxito de la expedición lunar en sí</li> <li>• Conflictos: sabotaje, impedimentos legales. Peligros derivados del viaje: supervivencia y despegue lunar</li> <li>• Heroísmo colectivo: testigos de hechos maravillosos, perfil guardián y sacrificial</li> </ul>
<b>2. Construcción del hogar doméstico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dimensión pionera del asentamiento</li> <li>• Avanzada de exploración como garantía de la seguridad doméstica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ausencia de claves domésticas</li> <li>• Predominio del referente pionero</li> <li>• Polaridad épica: héroe aventurero-mundano-individual</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Prospección del espacio ignoto</li> <li>• Predominio del perfil heroico aventurero sobre el doméstico</li> <li>• Nave como hogar físico</li> <li>• Vivienda pionera: una V2</li> <li>• Colectivo pionero científico y militar</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Epopeya colectiva</li> <li>• Objeto: valor estratégico del territorio explorado</li> <li>• Escenario hostil: opuesto a una tierra de promisión</li> </ul>
<b>3. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Expansión del hogar nacional en el espacio</li> <li>• El viaje como garantía del liderazgo mundial</li> <li>• El viaje como expresión de superioridad industrial y tecnológica</li> <li>• Defensa nacional mediante balística (cohetes como V2) y uso de energía nuclear</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mención explícita de la guerra fría</li> <li>• Necesidad defensiva y estratégica del viaje</li> <li>• Expansión nacional en el espacio</li> <li>• Apelación explícita al excepcionalismo americano</li> <li>• Iniciativa privada por el interés nacional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Perfil heroico: Explorador militar, explorador científico</li> <li>• Espacio exterior como campo de batalla</li> <li>• Ausencia de referencias a instituciones políticas o agencias científicas</li> <li>• Iconografía: bandera Old Glory sobre la Luna</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Epopeya nacional</li> <li>• Gesta de exploración</li> <li>• Trama realista de aventura</li> <li>• Magnificación de los peligros</li> <li>• Docudrama: proyección verosímil de la empresa nacional</li> <li>• Conflictos: tensión Estado-empresa, iniciativa de defensa</li> <li>• Espacio ignoto: mundo extraordinario</li> </ul>
<b>4. Providencialismo y sentido de misión</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Expresión de los valores tradicionales del sueño americano en la gesta y en los protagonistas</li> <li>• Sueño espacial como expresión del sueño americano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Doble actitud pragmática y contemplativa del pionero militar</li> <li>• América: protagonista de la mayor empresa del género humano</li> <li>• Miedo a la invasión</li> <li>• Teoría de la conspiración: sabotaje tecnológico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Milicia ciudadana: el viaje lunar como reacción civil espontánea liderada por un militar retirado</li> <li>• Espacio exterior como trinchera</li> <li>• Dimensión patriótica: militar retirado, iniciativa empresarial</li> <li>• Toma de posesión de la Luna en nombre de EE.UU. y de la humanidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escenario: hogar nacional bajo amenaza</li> <li>• Magnificación del esfuerzo de los héroes</li> <li>• Conflictos internos: ascenso moral, sacrificio</li> </ul>



### 5.3.2. *La conquista del espacio* (1955)

Impulsado por el éxito de *Con destino a la Luna*, George Pal abordó un segundo proyecto cinematográfico de exploración cósmica apoyado en previsiones científicas del momento. La producción llevaría el nombre de la novela homónima publicada por Willy Ley en 1949, *La conquista del espacio*, que Chesley Bonestell había ilustrado, y que abordaba la exploración del sistema solar dejando de lado las especulaciones de la ciencia-ficción fantástica. En la producción de Paramount intervinieron como asesores Ley, Bonestell y von Braun, que dos años atrás había publicado *The Mars Project*, una novela sobre una expedición a Marte.

En síntesis, el guion relataba la misión al planeta rojo de un equipo de cinco astronautas y un polizón que viajan desde una estación espacial orbital. La tripulación, de composición internacional, evita durante su singladura la colisión contra un asteroide pero no puede evitar la muerte de uno de sus miembros mientras atraviesan un campo de micro-meteoritos. Tras aterrizar sobre el planeta, los astronautas permanecen en él cerca de un año y realizan diversos experimentos geológicos y biológicos con miras a una futura colonización. Debido a la actividad volcánica marciana, la expedición se ve obligada a abandonar Marte *in extremis*, cuando la superficie bajo el cohete comienza a hundirse.

Tanto la estación como la nave-cohete con destino al planeta rojo presentaban un diseño inspirado en la serie de *Collier's*, publicada un año atrás. Como también sucedía en la revista, la producción cinematográfica prometía a sus espectadores una visión adelantada de los futuros viajes espaciales. A modo de prólogo, la secuencia de apertura mostraba una imagen de la estación orbital junto a una nave-cohete alada, mientras se escuchaba la voz de un narrador que aseguraba: "Esta es una historia del mañana, o del pasado mañana, en la que se encuentra una estación espacial en forma de gran rueda, situada a miles de millas de la Tierra (...). Es la última gran aventura, el primer paso hacia la conquista del espacio".

A diferencia de lo sucedido con la serie de *Collier's* y la saga televisiva iniciada con *Man in Space*, la película fue un fracaso tras su estreno en 1955 a causa de su elevado coste, su aburrido guion y la discutible interpretación de los actores. Sin

embargo, *La conquista del espacio* llevó por primera vez a las pantallas cinematográficas los proyectos de tecnología espacial más recientes, tal como aparecían en el serial de la revista gráfica: una estación orbital permanentemente habitada, viajes continuos de una lanzadera espacial y disponibilidad de una nave dotada de cohetes para la realización de vuelos interplanetarios. El filme, inspirado por el productor George Pal y dirigido por Byron Haskin, contribuyó con todo a cambiar la opinión pública respecto a la posibilidad de los viajes espaciales. Según McCurdy, la película supuso el intento más serio hasta el momento de mostrar el realismo espacial mediante el cine (McCurdy 2011: 295). Como explica el experto, la película se sumó a una iniciativa pedagógica que terminó por cambiar la mentalidad popular en su apertura hacia el espacio:

El público prestó más atención a la ingeniería de cohetes y se volvió menos escéptica hacia aquellos que promovía la exploración del espacio. A comienzos de 1955, la proporción de estadounidenses que creían que cohetes tripulados alcanzarían la Luna en los siguientes cincuenta años había crecido desde el 15 al 38 por ciento (...). A mediados de los años 50, el público estaba más preparado para aceptar no solo la realidad de los viajes espaciales, sino también de la visiones futuras que preconizaban los defensores del espacio. Los viajes espaciales se mostraban, de manera consistente, como la exploración humana de una nueva frontera (McCurdy 2011: 54).

Sobchack aprecia en el despliegue científico de *La conquista del espacio* una forma de culto tecnológico presente en los despegues, maniobras y aterrizajes (Sobchack 2001: 70). Algo así como una celebración del viaje espacial, positiva y optimista, donde la nave es un juguete estéticamente bello que "promete la aventura y la liberación extática de las fuerzas gravitatorias de la Tierra, capaces de sustraernos de nosotros mismos y de la complejidad de la vida en el planeta, para transportarnos hacia nuevos Edenes y hacia la regeneración" (Sobchack 2001: 68-69). Sin embargo, el guion de James O'Hanlon presentaba el viaje interplanetario como una realidad trágica, donde los peligros terminan por agravar los conflictos entre personajes, en especial entre el general Merritt (líder de la misión) y su hijo Barney.

### *Valores tradicionales del American dream*

La expansión del hogar nacional se expresa en los tripulantes de la nave desde diferentes puntos de vista. Para el sargento Imoto, se trata de una expedición científica que ayudará a mitigar los problemas derivados de la superpoblación y la escasez de recursos en la Tierra. A esta perspectiva se añade la del capitán Barney Merritt, que entiende la exploración espacial en el contexto providencialista del sueño americano, donde la aventura cobra un sentido de misión. Así, mientras la nave viaja a Marte, Barney expone a su padre: "No creo que sea casualidad que, cuando nuestros recursos empiezan a agotarse, el hombre desarrolle la habilidad para dejar la Tierra y reabastecerse en otros planetas. Me fascina esa sincronía. Es demasiado perfecta para ser fruto del azar".

El general Merritt, sin embargo, se debate entre su antiguo deseo de alcanzar las estrellas y sus dudas ante la posible profanación del universo derivada de la misión, postura que parece fruto del puritanismo extremo presente en los tiempos de la epopeya fundacional del país. La tensión entre el líder de la expedición, por un lado, y la postura de Imoto y Barney por otro parece resolverse con el triunfo de la segunda, tras la llegada al planeta rojo. Allí —ocurrido el accidente mortal que termina con la paranoia del general Merritt—, la tripulación inicia la colonización de Marte inmersa en una especie de épica amarga, tan solo superada cuando los experimentos botánicos de Imoto revelen la posibilidad de desarrollar algún tipo de vida sobre Marte.

Para autores como Kirby, el mencionado despliegue tecnológico de *La conquista del espacio* no solo responde al culto científico sugerido por Sobchack. Tanto George Pal como Byron Haskin, productor y director, deseaban visualizar el futuro de la aventura que aguardaba a los espectadores en cuanto moradores de un hogar nacional, llamados a un viaje de refundación que habría de ensanchar las fronteras geográficas del país a través del sistema solar. La épica de la expansión encontró en el cine un aliado decisivo para popularizar un planteamiento científico verosímil. Por este motivo, advierte Kirby:

Los consultores científicos de *La conquista del espacio*, incluidos Chesley Bonestell, Robert Richardson y Wernher von Braun, participaron de manera

significativa en la creación de las escenas de despegues y aterrizajes porque habían asumido un enorme riesgo, y de él dependía el "valor esencial" de los viajes espaciales (Kirby 2011: 217).

Como ya había sucedido en *Con destino a la Luna*, George Pal y los asesores científicos de *La conquista del espacio* deseaban mentalizar a la audiencia para un sueño espacial verosímil, al alcance de la mano, a través de una trama argumental que necesariamente debían marcar distancias con los planteamientos de la ciencia-ficción fantástica, que a menudo incurrían en la extravagancia. Concluye Kirk: "El cine proporcionó a muchos científicos la oportunidad de construir prototipos diegéticos que establecieran la necesidad, viabilidad y minimización de riesgos que se asociaban con los viajes espaciales" (Kirby 2011: 217).

A lo largo de un año, los astronautas de la Misión se convierten en pioneros sobre Marte, extendiendo por primera vez el hogar nacional en el sistema solar mediante un asentamiento doméstico —el cohete— donde la tripulación celebra la Navidad o intenta cultivar la Tierra circundante. Como se ha subrayado, la expedición a Marte es resultado de una misión internacional, pues cuenta con un miembro japonés y otro austriaco, si bien su líder y el control de la misión son estadounidenses. En este sentido, *La conquista del espacio* se encuentra inmersa, como la propia carrera espacial, en el espíritu de la guerra fría. Tanto el mando de la estación espacial como del propio consejo espacial internacional son de carácter militar. Los astronautas del filme están sometidos a disciplina castrense y pertenecen a un cuerpo espacial integrado en el ejército, como también lo estaban por entonces los pilotos experimentales del programa Man In Space Soonest. En 1955, la NASA aún no existía como agencia estatal y la experimentación aeronáutica estaba en manos de la Marina y del Ejército estadounidenses, por lo que no es de extrañar que los civiles permanezcan ajenos a la concepción espacial del futuro ofrecida por Pal, Haskin y von Braun.

La Autoridad Suprema Internacional del Espacio, que encomienda al general Merritt la misión a Marte, aparece en el filme como una institución militar similar al mando aliado de las Naciones Unidas, lo cual explica la composición internacional del equipo de astronautas que se prepara en la estación espacial. Sin embargo, el mando corresponde a Estados Unidos en último término, y en el guion se invoca el pasado

militar de Merritt en Corea e Indochina: dos escenarios de la guerra fría. La orden de la Autoridad Suprema viene firmada por un Comandante en Jefe que, como se adivina, no es otro que el presidente estadounidense. A mediados de década, Eisenhower había decidido el impulso de la exploración espacial y, por orden presidencial, los candidatos al programa Man In Space Soonest solo podían ser pilotos militares de pruebas.

Tanto el carácter militar de la exploración espacial como las referencias al papel de Estados Unidos al frente de los aliados, así como las referencias indirectas a la guerra fría, refuerzan la proyección patriótica en un filme de los años 50: un período correspondiente a la segunda etapa evolutiva del *American dream*, que precisamente se caracteriza por la contribución a la construcción del hogar nacional y a su identificación con el hogar doméstico. No existe en *La conquista del espacio* ninguna referencia a la Unión Soviética ni a su desarrollo tecnológico, que dos años más tarde les situará a la cabeza en la carrera espacial. En la producción de Pal, hogar nacional y doméstico quedan integrados en un viaje cuyo fin último es la prosperidad, donde no faltan las referencias providencialistas. Las cinco claves del sueño americano —prosperidad, hogar nacional, hogar doméstico, viaje y sentido de misión— aparecen perfectamente perfiladas en la película, concebida para mostrar al público la realidad y alcance de los viajes espaciales como una parte emergente de la epopeya nacional.

### *Diversidad étnica y estereotipos de género*

La inclusión de dos miembros extranjeros entre la tripulación parece, a primera vista, una aceptación de la diversidad social en la aspiración al sueño espacial. Sin embargo, este aspecto del guion no responde a un criterio de igualdad de oportunidades para acceder al *American dream* en forma de aventura cósmica. El astronauta japonés Imoto y el astronauta austriaco Fodor, residentes de la estación orbital y tripulantes del cohete a Marte, tan solo ponen la nota exótica en una iniciativa internacional que, en último término, lidera Estados Unidos. Por otro lado, ambos astronautas proceden de naciones vencidas y en 1955 aún ocupadas por tropas norteamericanas tras la segunda guerra mundial. Antes de que la expedición ponga rumbo a Marte, Imoto expresa su identificación con la misión en una apasionada defensa de la expansión humana por otros planetas, que el astronauta entiende como necesaria si en el futuro se desean evitar

invasiones como la realizada por Japón en el Pacífico: hechos del pasado que, por otro lado, el personaje reprueba de modo explícito.

Por otro lado, el filme tampoco refleja la igualdad de oportunidades de la mujer para acceder al sueño espacial como parte del *American dream*. No existen mujeres a bordo de la estación espacial, ni mucho menos se cuenta con ellas en los planes de exploración espacial. La restricción de los candidatos a los programas Man In Space Soon y Mercury a pilotos militares de pruebas excluyó de manera automática la posibilidad de contar con mujeres astronautas. Sin embargo, dado que *La conquista del espacio* pretende aventurar el futuro quizás podría haber contemplado esta posibilidad. Advierte McCurdy al respecto:

Cuando George Pal produjo *La conquista del espacio* en 1955, representó una tripulación formada exclusivamente por hombres en una estación espacial que era poco menos que un grupo de estrepitosos marineros deseosos de relacionarse con mujeres, una fórmula tomada del cine de batallas navales de la época. (McCurdy 2011: 295).

La presencia femenina en la película queda restringida a las madres, esposas, o novias que aguardan en la Tierra, orgullosas pero deseosas del regreso de los héroes que viajarán a Marte. Otro estereotipo femenino del cine bélico de los 50 aparece en la escena en que la tripulación de la estación orbital asiste a la proyección de *Here Comes the Girls* (Claude Bynion 1953), cuyo número musical interpretado por Rosemary Clooney es recibido por los asistentes con muestras de machismo cuartelero.

Pese a tratarse de una notable contribución a la aceptación popular de la exploración espacial, *La conquista del espacio* supuso un notable fracaso de taquilla que alejó a los estudios del realismo espacial durante los siguientes trece años. En 1957, Hollywood apostó por la ciencia-ficción fantástica con títulos como *La invasión de los hombres del espacio* o *El asombroso hombre menguante* (Jack Arnold). Bonestell, satisfecho por el uso de sus montajes siderales, pero molesto por la supresión de su mural del horizonte marciano en el filme, no tendría oportunidad de trabajar de nuevo en una producción cinematográfica, y su carrera como diseñador artístico prácticamente concluyó con el filme de Haskin. Por último, George Pal siguió la tendencia de

Hollywood y se inclinó hacia la ciencia-ficción fantástica para dirigir películas como *El tiempo en sus manos* (1960) y *El continente perdido* (1961).

<b>La conquista del espacio</b> Byron Haskin, 1955				
PERÍODO EVOLUTIVO DEL AMERICAN DREAM: Segunda etapa. Posguerra y años 50			GÉNEROS DE REFERENCIA: Aventura, Ciencia-ficción, Bélico, Drama	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Viaje de fundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Marte como extensión de la frontera espacial desde la órbita terrestre hacia el sistema solar</li> <li>•Carácter militar de la empresa</li> <li>•La exploración espacial como requisito para la supervivencia humana, la seguridad y el progreso científico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Frontera espacial: Marte</li> <li>•Iniciativa político-militar</li> <li>•Exploración estratégica</li> <li>•Tecnología aplicada al viaje: diseño futurista tomado de <i>Collier's</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Colonos militares científicos en la base orbital</li> <li>•Pioneros militares científicos en Marte</li> <li>•Trayecto: escenario hostil del viaje</li> <li>•Naves e instalaciones de vanguardia tecnológica: transbordadores, taxis, estación orbital y cohete alado interplanetario</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Trama: búsqueda, rescate</li> <li>•Objeto: primera expedición interplanetaria a Marte</li> <li>•Conflictos: tensión entre comandante y tripulación. Peligros derivados del viaje: supervivencia y despegue</li> <li>•Heroísmo colectivo: testigos de hechos maravillosos, perfil guardián y sacrificial</li> </ul>
<b>2. Construcción del hogar doméstico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Dimensión colonial del asentamiento estable en la estación orbital</li> <li>•Dimensión pionera del asentamiento en Marte</li> <li>•Avanzada de exploración como tentativa de expansión doméstica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Claves domésticas coloniales: convivencia de régimen militar en la estación orbital</li> <li>•Claves domésticas pioneras: convivencia de la tripulación, celebración navideña, primer cultivo marciano como promesa de la terraformación</li> <li>•Polaridad épica: imposición del héroe aventurero-mundano-individual por imperativo militar. Nostalgia de la Tierra</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Prospección del espacio ignoto</li> <li>•Equilibrio entre el perfil heroico aventurero y el doméstico: tensión</li> <li>•Vivienda colonial: estación orbital como cuartel espacial</li> <li>•Vivienda pionera: cohete alado sobre Marte</li> <li>•Colectivo pionero y colonial científico-militar</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Epopeya colectiva</li> <li>•Objeto: valor científico del territorio explorado en cuanto habitable</li> <li>•Escenario hostil como tierra de promisión</li> </ul>
<b>3. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Expansión del hogar nacional en el espacio, en cooperación internacional</li> <li>•El viaje como garantía del liderazgo americano sobre el bloque occidental</li> <li>•El viaje como expresión de superioridad tecnológica americana y cooperación internacional</li> <li>•La estación orbital como avanzada militar de observación y protección, en beneficio internacional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Mención explícita a la segunda guerra mundial y Corea</li> <li>•Mención indirecta a la guerra fría</li> <li>•Necesidad científica y demográfica del viaje</li> <li>•Expansión internacional en el espacio, guiada por Estados Unidos</li> <li>•Iniciativa político-militar por el interés nacional e internacional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Perfil heroico ambivalente: Explorador militar-científico</li> <li>•Espacio exterior como campo de expansión</li> <li>•Referencia a institución internacional político-militar: Autoridad Suprema Internacional del Espacio</li> <li>•Referencia al Presidente norteamericano como Comandante en Jefe</li> <li>•Iconografía: estación orbital y naves de <i>Collier's</i>. Emblema de astronáutica como cuerpo militar. Ausencia de símbolos patrióticos en uniformes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Epopeya nacional e internacional</li> <li>•Gesta de exploración</li> <li>•Trama realista de aventura</li> <li>•Magnificación de los peligros</li> <li>•Docudrama: proyección verosímil de la empresa nacional, extendida a los aliados occidentales</li> <li>•Conflictos: tensiones derivadas de la vida colonial y de la carrera competitiva de astronauta</li> <li>•Espacio ignoto: mundo extraordinario</li> </ul>
<b>4. Providencialismo y sentido de misión</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Expresión de los valores tradicionales del sueño americano en la gesta espacial</li> <li>•Discusión crítica del coste humano de colonos y exploradores</li> <li>•Sueño espacial como expresión del sueño americano, extendido a la comunidad internacional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Actitud resignada y pragmática de los colonos militares americanos en la estación orbital</li> <li>•Actitud estoica y contemplativa del pionero militar aliado en la misión a Marte</li> <li>•Mención explícita a la exploración espacial como misión providencial</li> <li>•Visión delirante del viaje espacial como profanación religiosa del cosmos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•El viaje a Marte como orden presidencial del Comandante en Jefe</li> <li>•Viaje interplanetario como expansión de la frontera desde la órbita terrestre</li> <li>•Dimensión patriótica: sacrificio militar en las colonia orbital y en el viaje pionero</li> <li>•Omisión de toma de posesión de Marte</li> <li>•Omisión de símbolos patrióticos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Escenario: la Tierra bajo amenaza de la escasez de recursos</li> <li>•Magnificación del esfuerzo de los héroes</li> <li>•Conflictos internos: sacrificio, tentación</li> <li>•Colono atrincherado: delirio puritano del comandante de la misión</li> </ul>

#### **5.4. Reflexión sobre el imaginario cinematográfico de la exploración espacial y el *American dream*: los años de la guerra fría**

Gracias al cine, con el apoyo de la televisión y de la prensa gráfica, la exploración espacial se incorporó al *American dream* como parte esencial del imaginario popular estadounidense. El fenómeno se produjo a lo largo de los años 50, durante la segunda etapa evolutiva del *ethos* acotada entre la posguerra y 1960, y que Samuel identifica como un período de afianzamiento de los valores tradicionales del sueño americano, establecidos durante el New Deal. El sueño espacial deja de ser un referente fantástico para transformarse en una auténtica extensión del sueño americano, en un reto social, tecnológico y patriótico al mismo tiempo.

Las tensiones provocadas por la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética situaron de inmediato la investigación científica del cosmos como parte de una estrategia bélica, que entendía el espacio como un campo de batalla. De ahí que en los años 50 el concepto de exploración espacial se equipare con el de carrera espacial y, así, también se identifiquen cohete y misil, astronauta y oficial, cápsula y ojiva nuclear. Ante los ciudadanos estadounidenses, la militarización del espacio solo era una prolongación del escenario bélico de la segunda guerra mundial, donde se continuaba experimentando con las armas secretas nazis, ahora sustituidas por el arsenal atómico.

Paradójicamente, es en este contexto de amenaza al sueño americano de los 50 cuando también toma cuerpo el sueño espacial. Esta amenaza se extendía contra la prosperidad de los hogares norteamericanos de clase media que, superada la economía de guerra, vivían en la comodidad de sus barrios residenciales como expresión de un nivel de vida óptimo. Por otro lado, el sueño espacial es un proyecto en construcción, una promesa de la ciencia que tendrá lugar en un futuro próximo. De este modo, el cine refleja la presencia del ser humano en el espacio asociada por una lado a la prevención de la amenaza contra el hogar nacional y el doméstico y, por otro lado, a un proyecto que requiere una importante inversión tecnológica y estratégica: de hecho, en este último factor residió buena parte de su factibilidad.

Durante este período, la prosperidad —objeto último del sueño americano— toma forma en el sueño espacial a través de un triple reto: alcance del liderazgo



científico mundial, expansión y dominio del cosmos y, finalmente, garantía defensiva de la frontera nacional en un escenario bélico vital.

*Con destino a la Luna* reflejó en su trama las posibilidades del presente de cara a una aventura lunar que, según sus inspiradores, solo sería posible mediante una alianza entre científicos, militares e ingenieros aeronáuticos, en un momento en que el Estado —a diferencia del contendiente soviético— no dedicaba la necesaria inversión a la investigación balística y espacial. La iniciativa del viaje corresponde a inversores privados y, de hecho, el viaje se realiza desobedeciendo una prohibición legal. En este sentido, la iniciativa responde a uno de los clichés del sueño americano según el cual los emprendedores no deben detenerse ante obstáculos, mucho menos burocráticos.

*La conquista del espacio*, por otro lado, situaba la ficción en dos objetivos de la futura expansión cósmica: la construcción de una estación orbital en torno a la Tierra y la realización de misiones interplanetarias. Como el viaje lunar en la película previa de Pal, la misión a Marte se decidía de manera imprevista, acentuando así su dramatismo. *La conquista del espacio* recogió la visualización del escenario tecnológico previamente difundida por *Collier's*, gracias a los diseños de Bonestell y a las previsiones de Ley y Von Braun, entre otros. Nuevamente, el espacio aparece como un escenario militarizado. Eisenhower habita la Casa Blanca y el país es consciente de la amenaza nuclear, que se intenta prevenir mediante programas de defensa doméstica en hogares y escuelas. Sin embargo, a diferencia de lo sucedido en *Con destino a la Luna*, en *La conquista del espacio* no aparecen referencias explícitas a la guerra fría ni apelaciones a la defensa patriótica, y tanto la estación orbital como la tripulación de la nave a Marte cuentan con integrantes de otros países, si bien el mando de ambas corresponde a un oficial norteamericano.

La identificación entre misión espacial y expansión del hogar nacional se produce de manera absoluta en ambas producciones. El elemento del hogar doméstico, sin embargo, presenta algunas limitaciones en cuanto expresión del sueño americano, pues en los dos casos se trata de tentativas y breves viajes de exploración. Así, en el filme de Pichel los exploradores son pioneros que permanecen unas horas sobre la superficie lunar y se ven obligados a morar en su cohete —con diseño de bomba nazi—. En el filme de Haskin, sin embargo, se muestra una colonia de militares científicos que

habita una estación orbital en régimen cuartelario, sometida a los rigores de la soledad y a la hostilidad del entorno espacial. En la segunda parte de *La conquista del espacio*, algunos de estos colonos se transforman en pioneros a bordo del cohete a Marte, donde permanecerán durante meses bajo condiciones igualmente duras. La película de Haskins muestra el lado peligroso e inhumano de la exploración espacial, sin embargo también presenta dos elementos característicos del hogar doméstico en cuanto clave del *American dream*: la esperanza de una colonización futura y la posibilidad de cultivar la tierra sobre suelo marciano. En este sentido, la ilusión por la exploración espacial convive con el temor y con los peligros derivados de la expansión en un medio hostil, cuya frontera aún se encontraba por definir.

El sentido de misión y el providencialismo aparecen como claves inseparables del sueño americano en las dos aventuras espaciales. El discurso del militar retirado ante los empresarios de *Con destino a la Luna*, así como la toma de posesión del satélite primero en nombre de Estados Unidos y —solo después— de la humanidad, se advierten como una llamada de atención al estamento político durante una posguerra aún convulsa. Sin bien este tono patriótico permanece —aunque mitigado— en *La conquista de espacio*, la cinta de Haskin presenta el sentido de misión desde un punto de vista controvertido a través del personaje del comandante de la estación orbital, que posteriormente lidera la tripulación del cohete a Marte. En efecto, el general al mando termina por ver la aventura espacial como una profanación del universo, mientras su hijo —otro oficial a bordo— entiende la expansión espacial como un signo providencial que permite la supervivencia más allá del planeta. Esta tensión en torno a la superación de la frontera, vinculada tradicionalmente al providencialismo del sueño americano, parece enfrentar a la generación del pasado con la generación futura, a la que corresponderá precisamente el protagonismo de la conquista espacial y que, por otro lado, terminará imponiéndose sobre la anterior.

Como sucedía a menudo en los relatos clásicos de expediciones aventureras, la avanzadilla exploradora corresponde al estamento militar. *La conquista del espacio* abre a los nuevos aliados norteamericanos —Japón y Austria en este caso— la posibilidad de compartir en el futuro la exploración del cosmos. Haskin presenta un sueño espacial compartido, pero bajo el liderazgo estadounidense sobre la autoridad suprema espacial. La orden de viajar a Marte, sin embargo, procede de un Comandante en Jefe que

representa al presidente de Estados Unidos: una autoridad no existe en el relato previo del espontáneo viaje lunar. Por otro lado, si en la composición internacional de la nave a Marte se vislumbra una alusión a la diversidad del sueño americano, la igualdad de oportunidades en su acceso por parte de la mujer o de otros colectivos étnicos — afroamericano y latino especialmente— brilla por ausencia. Ciertamente, la actual militarización del espacio y la restricción de programas como Man in Space Soonest a pilotos de pruebas restringía indirectamente la participación de astronautas femeninas en la aventura. Sin embargo, esta ausencia resulta clamorosa en una película como *La conquista del espacio* que, precisamente, intenta reflejar el futuro del sueño espacial.

Como se ha mencionado ya, la fría acogida del filme de Haskin por parte del público a mitad de década se tradujo en el abandono del género de ciencia-ficción verosímil. Hollywood se apartó de esta línea y se inclinó por fantasías espaciales que, frecuentemente, derivaban en tramas de invasión y desastre. El resultado de este abandono de la exploración espacial de base posible abrió un paréntesis de trece años en el género que se cerraría con el estreno de *2001: un odisea del espacio* en 1968, en un escenario espacial, social y tecnológico muy distinto al dominante en los primeros años de la carrera espacial. Con todo, las producciones de Pal contribuyeron a popularizar por primera vez en el imaginario social del país un sueño espacial posible, vinculado al *ethos* del *American dream*. Este sueño quedó proyectado en forma de una nueva frontera cuyo alcance resultaba vital para la defensa nacional, pero también para la pervivencia de la continua aventura nacional.

# 6.

## Auge y declive de los viajes al espacio. Dos décadas de *Anti-paraíso* (1961-1980)

Dos factores marcaron los prolegómenos de la exploración espacial a finales de la década de los 50. Por un lado la creación de la NASA como agencia civil, que aglutinaba diversos organismos de investigación y administración aeronáuticos, espaciales y balísticos. En segundo lugar, la puesta en marcha de los dos primeros programas espaciales impulsados por Eisenhower: Man In Space Soon y Mercury. Los sucesivos fracasos durante los ensayos con misiles del Ejército y de la Marina, unidos al golpe moral causado por el Sputnik en 1957, pusieron por entonces en evidencia el retraso de Estados Unidos en la carrera espacial. La década había finalizado con una campaña para las elecciones presidenciales donde la inferioridad estratégica ante los soviéticos —y no el espacio propiamente dicho—, se empleaba como arma arrojada en los debates por parte del candidato demócrata John F. Kennedy contra su rival republicano Richard Nixon.

En sentido estricto, el espacio no despertaba ningún interés en Kennedy. Sin embargo, su escepticismo inicial se transformó en entusiasmo seis meses después de su victoria electoral con el éxito de la *Freedom 7*, nave que realizó el primer vuelo espacial estadounidense. La decisión presidencial de alcanzar la Luna antes del final de la década ocasionó un vuelco en las expectativas nacionales, de manera que una decisión política influyó de modo radical en la transformación del imaginario espacial estadounidense. Si hasta entonces la exploración del espacio se limitaba a un sueño

colectivo del futuro y a una promesa lejana, a partir de mayo de 1961 la aventura adquiriría forma real e irrumpía en la historia de modo precipitado.

En el presente capítulo se estudiará la expresión cinematográfica de los viajes espaciales en los contextos histórico, social y artístico, especialmente dentro del ámbito de la cultura popular a lo largo de los años 60 y 70: dos décadas que enmarcaron la carrera espacial entre las dos potencias enfrentadas en la guerra fría, en un período que coincide con la tercera etapa evolutiva del *ethos* del *American dream*. Se trata de un momento de crisis en los valores de identidad nacionales forjados en los años 30 y que, tras su desarrollo en los 50, experimentan una reformulación a través de las expresiones contraculturales. Un momento convulso, denominado por Samuel *Anti-paraiso*, que replanteó los aspectos de prosperidad, igualdad y hogar hasta el punto de que, a finales de los 70, puede hablarse una reconfiguración del *American dream* como resultado de su segunda crisis. Esta reformulación del sueño americano también se expresaría en una manera diferente de narrar los viajes espaciales, así como en el uso de nuevas herramientas narrativas para afrontar la exploración de la nueva frontera en el cine.

El presente capítulo comienza con un bloque introductorio del contexto histórico, político y social de la carrera espacial. En un segundo bloque se abordarán los elementos socio-narrativos del sueño espacial tal como aparecen en los sucesivos programas espaciales del período: Mercury, Gemini y Apolo en especial. Seguidamente, se señalarán los vínculos e influencias recíprocas entre las claves de la aventura nacional en el espacio, por un lado, y las claves empleadas en los viajes espaciales cinematográficos. Finalmente, se realizará un análisis en profundidad de las tres producciones que marcan la evolución del período 1961-1980, a modo de hitos en la historia del género fílmico de ficciones espaciales de planteamiento verosímil: *2001: una odisea del espacio* (Stanley Kubrick 1968), *Atrapados en el espacio* (John Sturges 1969) y *Capricornio 1* (Peter Hyams 1977).

## **6.1. Proyectos iniciales de la NASA. El programa Apolo y el sueño nacional de exploración espacial**

El contexto histórico del período estudiado aquí (1961-1980) viene determinado por el apoyo firme que, de manera inesperada, la administración Kennedy prestó al programa espacial después de que Alan Shepard, el primer estadounidense lanzado al espacio, realizara su vuelo suborbital de quince minutos el 5 de mayo de 1961. Este impulso se materializó en el Congreso apenas dos semanas después, con el sorprendente anuncio presidencial de enviar un hombre a la Luna antes de que terminara la década. La decisión puso en marcha una maquinaria administrativa, industrial y tecnológica sin precedentes que implicaría acerca de 400.000 trabajadores y que, lejos de concluir en julio de 1969 con el alunizaje del Apolo 11, continuó desarrollando metas secundarias del programa hasta que el transbordador espacial tomó su relevo. El programa Apolo protagoniza, por tanto, el contexto histórico de nuestro análisis del sueño americano en esta larga etapa, que coincide con el apogeo de los viajes espaciales de la NASA y con una de los momentos sociales más agitados.

### **6.1.1. La "nueva gran frontera" de Kennedy. El ensanchamiento del hogar nacional**

En el verano de 1962, el presidente Kennedy realizó un viaje a tres instalaciones neurálgicas de la NASA. El periplo comenzó en el Centro Marshall de Vuelos Espaciales de Huntsville en Alabama —cedido por el Ejército tras la creación de la agencia—, donde el equipo de Von Braun trabajaba desde hacía años en los cohetes Saturno. A continuación, el presidente visitó el Centro de Operaciones de Lanzamiento de Cabo Cañaveral de Merritt Island, en Florida, donde también se encontraban el Complejo de Lanzamiento 39 con sus plataformas A y B, así como el Edificio de Ensamblaje de Vehículos que en el futuro alojaría el cohete Saturno V. Finalmente, Kennedy viajó al Centro de Vuelos Espaciales de Houston en Texas. En esta última ciudad, el presidente pronunció un discurso en el estadio de fútbol de la Universidad de Rice ante 40.000 personas, durante el cual recordaba el compromiso asumido ante el Congreso el 21 de mayo de 1961 de viajar a la Luna antes de 1970:

Elegimos ir a la Luna en esta década y cumplir las demás metas, no porque sean fáciles sino porque son arduas. Porque servirán para organizar y calibrar lo

mejor de nuestras energías y habilidades, porque es el reto que deseamos aceptar y no posponer, el reto que nos proponemos llevar a cabo<sup>54</sup>.

El discurso contenía otros párrafos en los que se resumía el espíritu y la trascendencia de la empresa espacial en la que el presidente había embarcado al país, casi año y medio atrás. Kennedy se refería a ella como "una de las grandes aventuras de todos los tiempos", mientras aseguraba que "ninguna nación que desee convertirse en líder de otras naciones puede mantenerse detrás en la carrera espacial" y extendía los beneficios del éxito para el "progreso de todo el pueblo". En un momento del discurso, el presidente evocaba el vuelo de Charles Lindbergh treinta y cinco años atrás sobre el Atlántico, y comparaba la expedición a la Luna con los intentos de coronar la montaña más alta del planeta:

Muchos años atrás preguntaron al gran explorador británico George Mallory, que habría de morir en el monte Everest, por qué deseaba escalarlo. Respondió: "Porque está allí". Bien, el espacio está allí y vamos a subir hasta él, y la Luna y los demás planetas están allí, y allí también se encuentran nuevas esperanzas para el conocimiento y para la paz. Y por tanto, ahora que nos disponemos a zarpar, pedimos a Dios su bendición para la aventura más arriesgada, peligrosa y enorme en la que el hombre jamás se haya embarcado<sup>55</sup>.

En su segundo discurso emblemático sobre el espacio, Kennedy apelaba al espíritu de aventura y a los vínculos entre viaje, prosperidad y progreso como valores de identidad característicos del sueño americano. Además, el discurso de la Universidad de Rice de 1962 añadía los elementos del providencialismo y el sentido de misión, vinculados al excepcionalismo estadounidense. Sin embargo, el discurso del 21 de mayo de 1961 ante el Congreso correspondía más bien al mensaje de un estadista que, después de cinco meses en el poder, había encontrado en el vuelo triunfal de Alan Shepard la oportunidad para realizar un anuncio a su país y al mundo entero, en especial a su rival directo en la pugna por la supremacía en el espacio exterior.

---

<sup>54</sup> Discurso en la Universidad de Rice, Houston. John F. Kennedy: 12 de septiembre de 1962. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=8862>

<sup>55</sup> Discurso en la Universidad de Rice, 1962.

Como se comentó al describir el panorama de los años 50, el retraso de Estados Unidos en la carrera espacial entrañaba una tensión en el imaginario popular del cosmos, forjado gracias a la alianza entre creativos como Pal, Disney y Bonestell, y científicos como von Braun, Whipple y Kaplan. En este sentido, la decepción ante los escasos progresos tecnológicos alcanzados durante la segunda mitad de la década se vio reemplazada, cuanto menos, por un sentimiento de sorpresa ante la audacia del programa Apolo. Si bien Kennedy había utilizado el retraso en la carrera espacial como argumento contra los republicanos en su campaña presidencial, lo cierto es que el presidente no parecía especialmente interesado en el programa de vuelos espaciales más allá de su uso como instrumento de prestigio internacional. En un artículo de 1960, el entonces candidato demócrata había escrito: "Para asegurarnos la paz y la libertad, debemos ser los primeros. El espacio es nuestra gran Nueva Frontera" (Nelson 2009: 141). Por otro lado, el senador Lyndon Johnson, que había apoyado activamente la creación de la NASA y se convertiría en el principal impulsor político del programa espacial, apelaba a otras emociones ante el pueblo estadounidense:

El control del espacio significa el control del mundo. Desde el espacio, los regidores del infinito tendrían el poder de controlar el tiempo atmosférico, de causar sequías e inundaciones, cambiar la corriente del Golfo o enfriar las temperaturas. Nuestro objetivo nacional y el objetivo de todos los hombres libres debe ser mantener esta posición (Brzezinski 2007: 252).

Gracias a la decisión de Eisenhower, la creación de la NASA en 1958 como agencia civil y su consiguiente desmilitarización había alejado la actividad espacial de los avatares de la guerra fría, al menos oficialmente. Si bien expertos como Lucas aseguraban que "el programa espacial fue una operación paramilitar en el marco de la guerra fría" (Lucas 2004), parte del esfuerzo del presidente republicano en sus últimos meses de mandato se dirigió a potenciar el carácter civil de la exploración del espacio para oponerlo a los fines abiertamente belicistas de los soviéticos<sup>56</sup>.

Cuando Kennedy llegó a la Casa Blanca en enero de 1960, la NASA ultimaba los preparativos para el primer vuelo del programa Mercury. Sin embargo, el Vostok I

---

<sup>56</sup> Como aseguraba el físico ruso Roald Sagdeev, "el gobierno soviético siempre apoyó la exploración espacial desde el punto de vista de la propaganda y del ejercicio muscular. Así, Venus se consideraba como un campo de batalla de la guerra fría" (Burrows 1998: 460).



de Yuri Gagarin se adelantó en abril a los planes y los rusos situaron en órbita al primer ser humano. La respuesta americana llegó el 5 de mayo con el vuelo suborbital de Alan Shepard a bordo de la *Freedom 7*. La decisión de llevar a cabo la primera misión tripulada del programa a la vista de todo el mundo provocó un efecto de entusiasmo en los medios y, sobre todo, entre la población: Estados Unidos contaba con su primer astronauta. Logsdon menciona un informe de la Agencia de Información —la USIA, institución oficial de diplomacia creada en la década de los 50— según el cual el carácter abierto de la misión ante los medios y los demás países, así como la serenidad y humildad del propio astronauta, habían provocado "un gran impacto en la opinión del mundo libre gracias a la franqueza de Estados Unidos, al propio vuelo y a la divulgación pública de información científica" (Logsdon 2010: 96), todo ello en contraste con el secretismo que rodeaba al programa soviético. La visita de Shepard a la Casa Blanca —primera de las que habrían de realizar los astronautas de los demás programas—, así como la rueda de prensa concedida posteriormente, inauguraron una nueva etapa en el imaginario popular de la exploración espacial.

El éxito del vuelo de Shepard convenció a Kennedy de la importancia del Mercury y, en general, de todo el programa espacial como parte esencial de su propio programa político. Más allá de la retórica populista o de la conveniencia estratégica del momento, el presidente entendió la oportunidad nacional de afrontar un reto colectivo y solo dieciséis días más tarde anunció la aprobación del proyecto Apolo ante el Congreso, en su discurso "Necesidades nacionales urgentes" del 21 de mayo.

#### 7.1.2. Astronautas: pioneros de la nueva epopeya estadounidense

El éxito de Alan Shepard puso en marcha una empresa de exploración que se había iniciado con un vuelo suborbital de 15 minutos a 188 kilómetros de altitud, y que habría de culminar en la Luna a 384.403 kilómetros, con una misión de seis días de duración. Junto al astronauta aguardaban los otros seis compañeros del programa Mercury, cuyo futuro seguramente hubiera quedado frustrado si el vuelo de la *Freedom 7* hubiese terminado en desastre.

Por decisión directa de Eisenhower, los primeros astronautas del proyecto Mercury se escogieron entre pilotos de pruebas militares, dada su condición de personal

autorizado para operaciones de seguridad nacional. Cuando se realizó la convocatoria, la NASA seleccionó 508 hojas de servicios y, tras una segunda criba, invitó a 110 pilotos a presentarse a un nuevo proceso de selección. Todos ellos cumplían los estrictos requisitos exigidos: se habían graduado en escuelas de pilotos de pruebas, contaban con un título universitario, tenían experiencia con reactores, habían realizado un mínimo de 1.500 horas de vuelo, eran menores de 39 años y medían como máximo 1 metro 77 centímetros. Una tercera selección realizada mediante entrevistas personales redujo a 32 los candidatos, que hubieron de someterse a unas pruebas mentales y físicas. Concluido el proceso, siete fueron los astronautas escogidos. El hecho de que en aquel momento solo hubiese varones entre los pilotos de pruebas excluyó a doce mujeres pilotos de las fuerzas aéreas, si bien habían pasado las pruebas físicas de la NASA cuando, en un primer momento, se les invitó a presentarse.

En opinión de Robert Gilruth, seleccionador de los astronautas del programa Mercury y más tarde presidente del Centro de Vuelos Espaciales de Houston, la idea de restringir los candidatos a pilotos de pruebas fue una de las mejores decisiones que se tomaron en los prolegómenos del programa, "pues excluía de entrada toreros, escaladores, submarinistas y pilotos de carreras, al tiempo que nos proporcionaba tipos estables" (Nelson 2009: 32). Sobre todo, los directivos de la NASA apreciaban las tradicionales disciplina y obediencia seguidos en el estamento militar. Por otro lado, no solo se trataba de pilotos aéreos sino de pilotos de pruebas. Como explica Michael Collins, más tarde piloto del módulo de mando en el Apolo 11,

Los pilotos de combate pueden permitirse ser irresponsables e irrespetuosos, pero los pilotos de pruebas no. Los pilotos de pruebas debían ser veteranos, más experimentados y más equilibrados, o corrían el riesgo de tomar la decisión equivocada a bordo de un avión y matarse en el instante siguiente. No es cierta toda esa historia de la bufanda blanca al viento, hacer un picado espectacular y comprobar si las alas resisten. Los pilotos de pruebas tienen más de ingeniero, estudian los planos y los gráficos para conocer los límites de los aviones (Nevin 1969: 37).

Neil Armstrong, primer hombre en pisar la Luna, se ajustaba perfectamente al perfil descrito por Gilruth y Collins, su compañero de misión: se trataba de un ingeniero

aeronáutico, piloto en la guerra de Corea, contaba con 21 años de experiencia a bordo de cazas como el Panther, y había participado en 78 misiones. Su pericia a los mandos y su característico control emocional le llevó a sobrevivir a varios accidentes: el primero en Corea, tras ser derribado detrás de las líneas enemigas, y más tarde a bordo del Gemini 8, cuando la nave entró en barrena después de acoplarse a un módulo Agena. En 1968, Armstrong se lanzó en paracaídas tres segundos antes de que el vehículo de experimentación de alunizaje que pilotaba se estrellara contra la pista. Entre 1960 y 1962, el astronauta había volado en un X-15 y llegó a superar los 63 kilómetros de altitud.

Uno de los factores que ayudó a promover la idea de competencia del programa espacial en sus orígenes fue, precisamente, la personalización del cuerpo de astronautas. La opinión pública estadounidense pudo, de este modo, conocer a los héroes del programa Mercury: el llamado *grupo de los siete* que integraba a Alan Shepard, Gus Grissom, John Glenn, Scott Carpenter, Wally Schirra, Gordon Cooper y Deke Slayton. Sus sugerencias como pilotos experimentados se tomaron en consideración durante la construcción de la cápsula espacial, pese a las tensiones surgidas con el equipo de ingenieros encargado de su diseño. Los siete astronautas exigieron que se les considerara pilotos de una aeronave dotada de escotilla, con capacidad manejar los mandos o incluso abortar la misión, y no como simples ocupantes de una cápsula herméticamente cerrada y guiada a control remoto. El grupo fue presentado en una conferencia de prensa celebrada en Washington en abril de 1959 y, para disgusto de algunos directivos de la NASA, se convirtieron en celebridades. Un año más tarde, la revista *Life* firmó con los siete astronautas un contrato que garantizaba la exclusiva de las entrevistas, noticias y fotografías en torno a los héroes y a sus familias, a quienes los periodistas debía tratar con exquisita atención.

En los primeros años de vida de la agencia, cuando los cohetes estallaban y el programa se retrasaba frente a los éxitos soviéticos, los astronautas pusieron rostro a la nueva aventura nacional: se trataba de ciudadanos corrientes, dispuestos a arriesgar su vida por dar un paso más en la extensión de la frontera nacional. Como explica McCurdy, los astronautas

Parecían encarnar las cualidades personales en las que los estadounidenses de la época querían creer: valentía, juventud, honestidad, afecto a Dios y al país, y

devoción familiar. ¿Cómo podría alguien desconfiar de una agencia del gobierno representada por tipos así? La confianza que el público puso en los astronautas se extendió a la NASA y al gobierno como si fueran un todo orgánico (McCurdy 2011: 102).

La sociedad se disponía, no obstante, a experimentar la segunda crisis que Samuel distingue en la evolución del *American dream*, marcada por el desafío contracultural hacia los valores nacionales. Pero lo cierto es que los años 60 comenzaron con un programa espacial que ayudó a promover los principios tradicionales del *ethos*: aquellos que propugnaban una identificación plena entre hogar nacional y hogar doméstico gracias a una nueva aventura de exploración y expansión. Entre los nuevos héroes nacionales, ciertamente Shepard había quedado consagrado como primer americano en el espacio pero John Glenn fue, sin duda, el astronauta de mayor carisma entre la opinión pública y el que mejor se ajustaba a los valores de identidad del sueño americano. Veterano de la guerra de Corea, en 1957 había realizado el primer vuelo supersónico transcontinental a bordo de un F8U Crusader, mientras servía como piloto de pruebas en la base de Patuxent River —más conocida como Pax River— en Maryland. A bordo de la *Friendship 7*, Glenn se convirtió en 1962 en el primer astronauta estadounidense que realizó un vuelo orbital tras ser impulsado al espacio por un cohete Atlas.

Samuel, el experto en el *American dream* que venimos siguiendo, establece una sugerente comparación entre la figura de Charles Lindbergh, evocada por Kennedy en sus discursos, y la de John Glenn. Si bien considera que el primero capturó mediante una aventura solitaria el espíritu de la nación, y lo hizo como ningún otro en la historia de los soñadores americanos, el vuelo del astronauta fue sin embargo un "perfecto ejemplo del sueño americano en acción, no solo porque se trataba de un logro audaz sino porque literalmente expandía las fronteras del universo" (Samuel 2012: 56). El experto se refiere así a un artículo de *Los Angeles Times* (Taylor 1962) en el que precisamente se expresaba la trascendencia del vuelo de Glenn en la conciencia nacional a comienzos de la década de los 60:

El vuelo "expandió" el sueño, lo extendió hacia lo desconocido y hacia el futuro. El espíritu de la nación no se había elevado tanto desde la hazaña de

Lindbergh, y cada evento particular [en 1927 y en 1962] proporcionó al país el impulso que tanto necesitaba para su orgullo y confianza en unos momentos de creciente cinismo y miedo. A su regreso, cada héroe tuvo su correspondiente desfile de confeti (2012: 56).

## **6.2. La carrera espacial en el imaginario norteamericano. Claves socio-narrativas en los años 60 y 70**

Con la aprobación definitiva del proyecto Apolo en 1961, culminación de los programas Mercury y Gemini, la NASA trasladó los viajes espaciales desde el campo de la especulación científica al terreno de la realidad. De este modo, el imaginario de aventuras espaciales inspirado años atrás por el cine, la televisión, la literatura y las revistas gráficas quedó proyectado en cada uno de los pasos de la exploración espacial en curso.

En esta comparación inevitable entre realidad y ficción, la consideración de los elementos del género de aventuras nos permite analizar el influjo que los viajes del programa espacial ejercieron en la evolución del sueño americano durante los años 60 y 70. Establecido el contexto histórico con la puesta en marcha del programa Apolo, dedicaremos el presente epígrafe a estudiar la conexión entre los hitos del programa espacial y el imaginario socio-narrativo de la aventura en el espacio. Esta comparación entre realidad histórica y drama permitirá, además, considerar en qué medida las ficciones cinematográficas y televisivas contribuyeron a la forja de un imaginario espacial que —a diferencia de lo sucedido en los años previos— se revela superior a los hitos espaciales de la década, tanto en expectativas científicas como tecnológicas.

Como se expuso en el estudio preliminar sobre los arquetipos del *American dream*, el viaje de fundación o refundación doméstica constituye un referente de identidad nacional y una gesta de carácter individual y colectivo. Desde el punto de vista socio-narrativo, el concepto de viaje quedó desdoblado a su vez en tres claves: la *construcción del hogar* como fin último de la exploración; el territorio de *frontera* como escenario de la aventura transcurrida en un territorio ignoto; y la condición de los viajeros, que pueden adoptar una caracterización como *pioneros*, *colonos* o *migrantes*,

expuestos a los peligros inherentes al viaje y al mismo tiempo partícipes de una conciencia de arraigo comunitario.

La primera clave, relacionada con la construcción o consolidación del hogar nacional, ya quedó desarrollada en el epígrafe anterior cuando se trató sobre los motivos políticos que rodearon la carrera espacial durante los mandatos de Eisenhower y Kennedy, así como su estrecha conexión con los avatares de la guerra fría. A lo largo de la década de los 60, esta consideración de la aventura espacial como expansión del hogar nacional se mantiene en los primeros años de la carrera librada por las dos potencias. La segunda clave, relativa al ensanchamiento de la frontera, constituye quizás el aspecto socio-narrativo de mayor trascendencia en la forja de la identidad nacional. Así lo reconocen expertos como Logsdon, McCurdy y Allen, que ven en la exploración espacial una empresa nacional que confirma la teoría de Turner sobre la frontera americana. Comenzaremos por examinar la importancia del concepto de frontera en esta etapa histórica, cuando precisamente la exploración nacional alcanzará su apogeo.

#### 6.2.1. El ensanchamiento de la frontera espacial. Providencialismo y sentido de misión

De acuerdo con las tesis de Turner, la frontera ha modelado el *ethos* peculiar estadounidense y ha supuesto un factor de individualismo característico en la configuración social del país. En este sentido, Logsdon entiende que el proyecto Apolo proporcionó una oportunidad para reafirmar el carácter democrático de Estados Unidos ante su propia sociedad y ante el resto del mundo, y para poner de manifiesto que su sistema de gobierno era superior a todas las alternativas (Logsdon 2010: 225). En el transcurso de una investigación realizada en 1970, en pleno desarrollo del programa, el antiguo miembro del consejo consultor de la NASA examinaba los motivos de interés nacional que impulsaron la decisión de Kennedy: por encima de las razones de carácter geopolítico, destacaba el excepcionalismo inherente al *ethos*, así como el providencialismo y el sentido de misión que han acompañado la expansión de la frontera. Según Logsdon,

La seguridad de los Estados Unidos, sus instituciones y su cultura son los elementos aquí considerados, pero también intervinieron otros factores más allá de la seguridad. Entre ellos, un impulso de expansión casi mesiánico, resultado

de un sentido del destino y de un sentido de misión que desde hace mucho tiempo han formado parte de la visión americana del mundo (Logsdon 1970: 4).

De manera explícita, McCurdy defiende la doctrina de Turner sobre la frontera y entiende que sus tesis se ajustan al espíritu nacional y humano expresados en la exploración espacial. En su estudio sobre el espacio y la imaginación americana, McCurdy afirma que, pese a los ataques que esta doctrina ha recibido por parte de otros historiadores<sup>57</sup> —precisamente durante los años del Apolo—, para los defensores de la exploración espacial supone en cambio la base firme de la nueva aventura:

Cuanto más historiadores académicos han procurado desacreditar el mito de la frontera, más partidarios del espacio la han defendido. Los abogados de la exploración espacial han señalado la frontera extraterrestre como un lugar para el fortalecimiento del espíritu humano. Todas las discusiones en torno a los beneficios tecnológicos y la instrumentación científica palidecen en comparación con este otro objetivo. Para quienes propugnan la exploración espacial, las civilizaciones modernas necesitan las fronteras para mantener la innovación humana (McCurdy 2011: 161).

Allen, por su parte, entiende la exploración geográfica como parte del proceso de auto-conocimiento colectivo de toda una nación, en el que se integra la exploración espacial (2009). En este contexto, dominado por la conciencia particular del *ethos* estadounidense, el investigador asegura que cuando Kennedy decidió no sólo enviar un hombre a la órbita terrestre sino situarlo en la Luna, se reavivó de inmediato un deseo largamente abrigado en la psique americana. En el mencionado discurso de la Universidad de Rice, Kennedy había apelado de hecho al icono pionero para razonar la inversión tecnológica que se estaba realizando en Texas, iniciada por el vicepresidente Johnson durante su mandato como senador por aquel estado:

La que fue una vez la avanzada de la vieja frontera del Oeste será hoy la avanzada extrema en la nueva frontera de la ciencia y la tecnología. Houston,

---

<sup>57</sup> McCurdy se refiere concretamente al escepticismo presente en los diversos estudios recogidos en Taylor, George R. (1972). *The Turner Thesis: Concerning the Role of the Frontier in American History*. Lexington: D.C. Heath. Otros estudiosos como Patricia Hills, en cambio, sostienen de manera rotunda que "la experiencia de la frontera ha sido considerada como una de las fuerzas configuradoras del carácter americano" (Hills 1973: 3).

vuestra ciudad de Houston, con su Centro de Vuelos Espaciales, será el corazón de una amplia comunidad de ciencia e ingeniería<sup>58</sup>.

Aparte del discurso político de Kennedy, la tesis de la frontera y el imaginario pionero también aparecía en los razonamientos de los funcionarios y científicos encargados de gestionar la nueva agencia. James Webb, administrador de la NASA desde la llegada del político demócrata a la Casa Blanca, empleaba la misma retórica en un memorándum de 1965: "Una nación entera está desarrollando una tecnología y esto la sitúa, como entidad organizada, en la misma posición individual del pionero en la frontera" (McDougall 1985: 387-388). Allen sostiene, por su parte, que el problema de la frontera espacial consistía en su carácter infinito o, si se prefiere, abstracto (2009: xx), por lo que resultaba vital concretar un límite visible que definiera mínimamente los límites de los territorios en disputa: aquellos que los modernos pioneros deberían conquistar y poblar. Por este motivo, Kennedy se vio obligado a señalar la Luna como el reto de mayor esfuerzo tecnológico, científico y económico posible, reto visible en el espacio —a más de 384.000 kilómetros— y en el tiempo —en un plazo de diez años—. Sin embargo, en 1961 aún no existía la tecnología necesaria para alcanzar aquella cota fronteriza, y el récord de altitud de la NASA apenas alcanzaba los 200 kilómetros.

#### 6.2.2. Pioneros y exploradores en los programas Mercury y Gemini

El desarrollo de los programas Mercury, Gemini y Apolo supuso entre 1961 y 1972 el alcance sucesivo de fronteras menores en torno a la Tierra. Los pilotos pioneros del Mercury llegaron cada vez más lejos en sus desplazamientos del límite, mientras se adentraban en el *territorio ignoto* del cosmos. Al vuelo suborbital de Shepard en mayo de 1961, que alcanzó los 188 kilómetros de altitud, siguió el año siguiente la gesta de Glenn, que llegó a los 265 kilómetros mientras describía tres órbitas en torno a la Tierra. Wally Schirra, quinto astronauta del Mercury, llegó a un apogeo de 283 kilómetros. El último astronauta, Gordon Cooper, se mantuvo por debajo de esa altitud cuando cerró el programa en mayo de 1963, pero superó el récord de órbitas tras describir 22 giros en torno a la Tierra.

---

<sup>58</sup> Discurso en la Universidad de Rice, Houston. John F. Kennedy: 12 de septiembre de 1962. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=8862>



Durante el programa Gemini, la frontera espacial experimentó nuevos desplazamientos al tiempo que los pioneros espaciales realizaban nuevos hitos de exploración. Gordon Cooper y Charles Conrad llegaron a un apogeo de 330 kilómetros a bordo del Gemini 5, durante un vuelo de ocho días y 120 órbitas. El Gemini 7 de Frank Borman y James Lovell situó el récord de permanencia en 13 días y 206 órbitas, y realizó un recorrido de más de nueve millones de kilómetros. En septiembre de 1966, Charles Conrad y Richard Gordon alcanzaron una cota extrema de altitud cuando llegaron a 1.368 kilómetros a bordo del Gemini 11. Otros hitos destacables del Gemini se produjeron cuando Edward White realizó el primer paseo espacial, cuando las cápsulas Gemini 6 y Gemini 7 llevaron a cabo la primera maniobra de aproximación, o cuando la Gemini 8 realizó un acoplamiento con el módulo Agena, el primero con otro vehículo en órbita.

A través de sus dos primeros programas tripulados, la NASA envió al espacio sucesivos pioneros cuyas tareas se limitaban a una frontera orbital difusamente definida por el vacío. El incentivo quedaba ceñido a la experimentación tecnológica y a la superación de nuevas cotas de altitud, por este motivo no podría hablarse propiamente de la labor pionera que precede a toda colonización: técnicamente, se trataría de viajes de exploración territorial. Esta cesión del arquetipo pionero en favor del explorador quedó ratificada cuando la agencia desechó, a principios de la década, la construcción de una estación orbital como fase previa de una misión lunar. Manteniendo la comparación entre la exploración del continente y los viajes espaciales, podría decirse que la empresa realizada por los astronautas del Mercury y del Gemini se parecía más bien a la expedición de Lewis y Clark, que entre 1804 y 1806 atravesaron el país desde Misuri hasta el Pacífico por encargo del presidente Jefferson.

En términos narrativos, el arquetipo heroico de los astronautas corresponde al de *autores y testigos de hechos maravillosos* que, en representación de la humanidad, llevan a cabo una hazaña de superación, gesta de progreso o elevación del espíritu que, además, guarda algún tipo de ejemplaridad (Sánchez-Escalonilla 2002). En este sentido, los astronautas representaban a la nación estadounidense y encarnaban sus valores, de acuerdo con el criterio de personalización establecido por la agencia estatal. Sin embargo, durante los momentos de peligro ocasionados por accidentes o riesgos

derivados de la misión, la heroicidad de los astronautas incluiría el rescate —en caso de operaciones de salvamento de compañeros— o la huida —en caso de salvar la propia vida—, añadiendo así un objeto extraordinario a la misión entendida como gesta.

El *peligro derivado* de la aventura es, junto a la exploración de un territorio ignoto, un elemento intrínseco en toda expedición. Durante los dos programas espaciales tripulados se produjeron fallos o verdaderos accidentes que, si bien no conllevaron pérdidas humanas, sí pusieron la vida de los astronautas en un peligro extremo. Así, durante la reentrada del vuelo de Glenn a bordo de la *Friendship 7* se vivieron momentos de incertidumbre sobre el correcto funcionamiento del escudo térmico de la cápsula, fallo que dejaría la nave desprotegida ante la temperatura cercana a 3.000 grados experimentada durante el regreso a la atmósfera. En otro episodio ocurrido durante el vuelo de Armstrong y Scott con el Gemini 8, el acoplamiento con el módulo Agena derivó en la pérdida del control de la nave y en la suspensión de la misión. Ambos astronautas, que corrieron un riesgo de pérdida de conocimiento, consiguieron improvisar un aterrizaje de emergencia: el primero en la historia de la NASA.

Como se ha comentado en epígrafes previos, la experiencia de los astronautas como pilotos de pruebas les proporcionó una base mecánica y tecnológica fundamental para la experimentación espacial. Una tercera base, de carácter psicológico, resultaría clave a la hora de afrontar situaciones límite. Tom Wolfe se refiere a este tercer componente como *the right stuff*: una pericia característica de los pilotos de pruebas que daría nombre a su novela-reportaje sobre los astronautas del proyecto Mercury *Lo que hay que tener. Elegidos para la gloria* (Wolfe: 1979). Wolfe se refiere a un código no verbal establecido entre los pilotos de pruebas de los años 40 y 50, mezcla de valentía, control racional, riesgo y equilibrio emocional que garantizaba el éxito entre los aviadores y, al mismo tiempo, les permitía el acceso a una elite de hombres de acción. Según el escritor, Chuck Yeager simbolizaba la quintaesencia de *the right stuff*.

En su recreación de la rueda de prensa de 1959, en la que se presentó oficialmente el Grupo de los 7, Wolfe expresaba así la reacción nacional provocada por el carisma de los astronautas:

A la mañana siguiente, los siete astronautas del Mercury eran héroes nacionales. Así, como suena. Aunque hasta entonces no habían hecho más que aparecer en una conferencia de prensa, ya se les conocía como los siete hombres más valientes de Norteamérica. Se despertaron y se vieron, atónitos, aclamados por toda la prensa. Allí estaban, en las columnas más respetables igual que en los periódicos más sensacionalistas y en la televisión. Hasta James Reston del New York Times se había sentido tan profundamente conmovido por la conferencia de prensa y la visión de los siete valientes, que su corazón, según confesaba, latía ahora un poco más aprisa. "Lo que emocionaba de ellos —escribió— no era que dijese algo nuevo, sino el que dijese todas las cosas viejas con una convicción tan firme... Hablaron de "deber" y "fe" y "patria" como pioneros de Walt Whitman... esta es una ciudad bastante cínica pero nadie salió de allí burlándose del coraje y del idealismo de aquellos jóvenes". Valor viril, Lo Que Hay Que Tener... el efecto Halo (Wolfe 1979: 102).

Si bien la novela de Wolfe parecía ensalzar la capacidad de riesgo por encima de otras habilidades y talentos, lo cierto es que los astronautas de la NASA no se caracterizaban por un impulso irracional de *cowboys* que les empujara al peligro de modo innecesario. Ciertamente, el primer programa tripulado se estaba desarrollando mientras los cohetes de Huntsville seguían explotando ante los ojos de los astronautas. A comienzos de la década de los 50, el índice de mortalidad entre los pilotos de pruebas era tan alto que en las bases de Edwards y Pax River —vivero de los futuros hombres del espacio— se vivía una verdadera obsesión por los accidentes aéreos entre las esposas y familiares de los aviadores. El aura de los pioneros del Mercury procedía realmente de su compromiso con la aventura nacional que encabezaban. A este respecto, el sentido de misión y el providencialismo inherentes al sueño americano quedaron patentes ante la opinión pública con las palabras que John Glenn, el más carismático del Grupo de los 7, pronunció durante la rueda de prensa:

Estamos aquí con ciertos talentos y capacidades. Depende de nosotros cómo usarlos del mejor modo posible. Si lo haces así, creo que existe un poder más grande que cualquiera de nosotros que pondrá las oportunidades en nuestro

camino, y si usamos nuestros talentos apropiadamente, estaremos viviendo el tipo de vida que deberíamos vivir<sup>59</sup>.

### 6.2.3. Programa Apolo. Iconos de una aventura nacional en nombre de la humanidad

Con el programa Mercury, la personalización buscada por la NASA en la figura de los astronautas quedaba materialmente restringida a las misiones individuales de una cápsula monoplace. Cada astronauta, en sí mismo, representaba a un héroe solitario que tenía en Lindbergh su referente. Shepard fue el primer hombre en el espacio. Glenn, el primer estadounidense en órbita. Cooper, el primero en batir el récord de permanencia espacial —llegó a dormir mientras realizaba sus 22 órbitas—. En definitiva, se trataba de un programa de héroes individuales que intentaban ser primeros en algo.

El programa Gemini impuso una nueva modalidad de equipo espacial. Al mismo tiempo, proporcionó un imaginario de mayor riqueza y contenido épico que el Mercury, más limitado técnicamente. Las imágenes televisivas y fotográficas obtenidas durante el segundo programa espacial mostraban una mayor resolución, y el hecho de contar con un segundo astronauta facilitaba las capturas. La fotografía de Edward White con la Tierra de fondo, tomada por McDivitt durante el primer paseo espacial de un astronauta estadounidense, se convirtió muy pronto en un icono popular de la exploración del cosmos. Otro tanto sucedió con la imagen del acercamiento de las cápsulas Gemini 6 y Gemini 7.

Las misiones del programa Apolo, sobre todo 8 y 11, proporcionaron la culminación iconográfica del programa espacial. Las primeras imágenes de impacto llegaron a la opinión pública gracias al Apolo 8, segunda misión del proyecto, que cambió su objetivo de orbitar la Tierra por un viaje espacial de circunnavegación lunar. Más allá del efecto moral que supuso la victoria definitiva sobre el programa soviético, la tripulación obtuvo las primeras imágenes de nuestro planeta en el espacio. Lanius recuerda así el momento:

---

<sup>59</sup> John H. Glenn. Rueda de prensa del equipo de astronautas del programa Mercury, NASA. 9 de abril de 1959. Washington DC.

Después de que el Apolo 8 describiera una órbita y media en torno a la Tierra, su tercera fase realizó una ignición para poner la nave en trayectoria lunar. Mientras se alejaba, los tripulantes enfocaron una cámara de televisión portátil sobre la Tierra y por primera vez la humanidad vio desde lejos su hogar: una pequeña, maravillosa y frágil "canica azul" colgada en la oscuridad del espacio. Cuando llegaron a la Luna en la víspera de Navidad, las imágenes de la Tierra eran todavía más poderosas y quedaron reforzadas en el momento en que los miembros de la tripulación las envió a nuestro planeta, mientras leían el comienzo de la Biblia —"Y Dios creó los cielos y la Tierra, y la Tierra estaba sin forma y vacía"—, antes de desear una feliz Navidad a la humanidad (Launius 2004: 18).

Allen precisa que las imágenes televisivas enviadas en la víspera de Navidad desde la cápsula realmente no mostraban la esfera terrestre sobre la superficie lunar, sino sencillamente unas toscas imágenes de la desolación del satélite (Allen 2009: 132). En el imaginario popular, sin embargo, la retransmisión desde el Apolo 8 ha quedado unida a otra famosa fotografía titulada "Amanecer de la Tierra", tomada por Bill Anders en blanco y negro cuando, durante la cuarta órbita, nuestro planeta se alzó por sorpresa sobre el horizonte lunar. Poco después, James Lovell le pasó un carrete en color y tomó nuevas instantáneas de la famosa conjunción de astros. En contraste con las connotaciones épicas de Launius, Allen encuentra en la célebre fotografía una lectura controvertida:

La imagen encapsulaba la visión imperialista americana mientras abarcaba el campo de visión completo de la Tierra, insinuando su dominio. Pero al hacerlo, también sucedió algo insospechado. La Tierra aparecía tan frágil y vulnerable, mientras la humanidad veía su planeta suspendido en la inmensidad espacial. Un planeta que había entrado en las agendas nucleares imperialistas de las dos superpotencias, que habían comenzado la carrera al espacio y a la Luna (Allen 2009: 134).

El vuelo del Apolo 8 en la Navidad de 1968 puso fin a un año desastroso para Estados Unidos en términos políticos y sociales. Los asesinatos de Martin Luther King y de Robert Kennedy, la violencia racial de diferentes procedencias, la represión de las marchas por la paz y por los derechos civiles poblaron, entre otros hechos, el imaginario

socio-narrativo del año con unos sucesos completamente opuestos a la realización del sueño americano, según los valores tradicionales propios de las dos primeras etapas. En este sentido, existía un contraste patente entre los principios del *ethos* y su proyección optimista en los astronautas del Mercury, por un lado, y la fractura de esos mismos valores de identidad tal y como se denunciaba en las expresiones contraculturales de finales de década. La visión épica del programa Apolo arrojaba las miradas al espacio, pero la superficie del planeta ofrecía un aspecto desolador, mientras la prensa —en especial la televisión— reflejaba un panorama opuesto a la prosperidad del sueño americano.

Los últimos años de Eisenhower al frente del país se encontraban muy distantes de los últimos de Johnson: un presidente rechazado por una sociedad que, entre otras cosas, le recriminaba la actuación de su administración en Vietnam. La sociedad presentaba síntomas de un cambio profundo que, fundamentalmente, iba a obrarse en la lucha por democratizar el derecho de todos los ciudadanos a la prosperidad garantizada por el sueño americano, tal como Adams lo había definido en 1931. La convulsión provocada durante aquel año y su contraste con la llegada a la Luna quedaron resumidos en el telegrama que Frank Borman, comandante de la misión, recibió a los pocos días de su regreso: "A la tripulación del Apolo 8. Gracias. Habéis salvado 1968" (Borman y Serling 1988: 220). Años más tarde, James Lovell recordaba así lo que el vuelo del Apolo 8 había supuesto para el imaginario nacional:

1968 fue un año desastroso para este país, tuvimos varios asesinatos. Necesitábamos algo que pudiera cubrir todo aquello de un modo positivo, para dar al pueblo americano una sensación de éxito o al menos de satisfacción. Si fueras un guionista de cine, no habrías encontrado un escenario mejor que el Apolo 8 (Sington 2007).

El programa espacial alcanzó su culmen iconográfico con la misión del Apolo 11. Su emblema venía representado por un águila que porta en sus garras una rama de olivo mientras dispone a posarse sobre la superficie lunar, con la Tierra a lo lejos flotando en el espacio. El ave, símbolo nacional, aludía también al nombre del módulo lunar —*Eagle*— y portaba un signo de paz. A diferencia de misiones previas, los nombres de la tripulación no se habían incluido en el emblema para insistir en la idea de

que el vuelo se realizaba en nombre de toda la humanidad, algo que también se recordaría en las palabras de Armstrong tras posarse sobre el Mar de la Tranquilidad: "Un pequeño paso para el hombre, un gran salto para la humanidad". Gracias a una cámara de televisión instalada en una de las patas del LEM, el momento pudo transmitirse en directo a todo el planeta con excepción de varios países, entre ellos la Unión Soviética. El comentarista y experto en vuelos espaciales, Walter Cronkite, se encargó de cubrir el evento para la CBS: conocido popularmente como "el cuarto astronauta", Cronkite estuvo en el aire treinta y una de las treinta y cuatro horas de cobertura televisiva del evento, que incluyó entrevistas con expertos, conexiones con centros de vuelo y, por supuesto, la propia retransmisión del paseo lunar de Armstrong y Aldrin. Otras cadenas como la ABC y la NBC incluyeron segmentos pedagógicos sobre el plan de vuelo y el funcionamiento de cohetes, módulos y resto de la maquinaria, todo ello ilustrado con el uso de maquetas y gráficos rudimentarios.

En comparación con las imágenes en color ofrecidas desde el interior del Apolo10, la mala calidad de las imágenes televisivas desde la Luna apenas empañó la expectativa del momento. Para ahorrar peso, el módulo lunar no podía llevar a bordo una cámara en color por lo que las imágenes retransmitidas en directo a la Tierra, previas al alunizaje, consistieron en un plano fijo en el que apenas se distinguía la superficie lunar, cada vez más cercana al objetivo, mientras se escuchaba la conversación técnica entre la tripulación del LEM y control de misión en Houston.

Las tomas televisivas del Apolo 11 contrastan, por otro lado, con la calidad de la película de 16 mm filmada con la cámara de cine instalada en el LEM y con las propias fotografías tomadas por los astronautas sobre la superficie de Base Tranquilidad. "La audiencia mundial apenas podía distinguir lo que sucedía durante el paseo lunar — comenta Allen— pero, pese a todo, se tenía la sensación palpable de que todo estaba ocurriendo en vivo, presenciado por cientos de millones de espectadores (Allen 2009: 156). El paseo lunar se retransmitió en tres partes. La primera consistió en un plano cerrado en gran angular desde la escalerilla del LEM, que capturó el descenso de Armstrong seguido por Aldrin. La segunda sección, cámara en mano, estuvo compuesta por planos caóticos capturados mientras el gran angular quedaba sustituido por un teleobjetivo y la cámara terminaba instalada sobre un trípode, a unos diez metros del LEM. Finalmente tuvo lugar un largo bloque de 100 minutos de plano estático que

mostraba el trabajo de Armstrong y Aldrin: una imagen de estilo cinema-vérité en la que los astronautas se mostraban temerosos de alejarse demasiado del módulo lunar.

Se calcula que 530 millones de espectadores presenciaron la retransmisión televisiva del paseo lunar de Armstrong y Aldrin<sup>60</sup>. Dos iconos patrióticos quedaron ligados a la misión. El primero, la fotografía de la bandera de Estados Unidos erigida sobre la superficie lunar mientras recibe el saludo de Aldrin. El segundo, la llamada telefónica del presidente Nixon a los astronautas durante el paseo lunar. En el transcurso de su viaje de regreso, los tres astronautas tuvieron ocasión de realizar declaraciones y manifestar su agradecimiento, mientras protagonizaban la última retransmisión televisiva de la misión.

Las cápsulas, módulos y vehículos lunares —los *rover* del Apolo 15, 16 y 17—, empleados en los tres programas, también perduran en el imaginario de la exploración espacial. La precariedad y funcionalidad de su diseño, adaptado a las necesidades vitales de los astronautas pero también a su estricta utilidad, reflejan la condición pionera de los primeros exploradores espaciales, que acometían sus misiones con el objetivo de alcanzar una cota en el desplazamiento de la frontera del cosmos y no de establecer una colonia en territorio ignoto. Los tamaños de las cápsulas de viaje y de los módulos lunares —únicas viviendas durante el viaje y durante la permanencia sobre la Luna— se limitaban a las dimensiones y operatividad restringidas de sus tripulantes, de modo que el alcance de las misiones quedaba reducido a pocos días. La provisionalidad de la tecnología empleada, útil apenas para una semana, acentuaba el carácter pionero de las misiones.

Concluida cada misión del Apolo, tan solo retornaba a Tierra el módulo de mando, que amerizaba con sus tres tripulantes a bordo después de alcanzar en la atmósfera velocidades cercanas a los 11 kilómetros por segundo y temperaturas de 3.000 grados.

---

<sup>60</sup> "Apollo 11 Mission Overview". [https://www.nasa.gov/mission\\_pages/apollo/missions/apollo11.html](https://www.nasa.gov/mission_pages/apollo/missions/apollo11.html)  
Consultado el 31 de julio de 2017



#### 6.2.4. La frontera lunar como territorio ignoto

El interés popular por los viajes a la Luna decreció tras la segunda misión tripulada al satélite, si bien la calidad de la retransmisión televisiva no mejoraría notablemente hasta las misiones finales del programa Apolo<sup>61</sup>. Según la revista *Broadcasting*, el paseo lunar de Armstrong y Aldrin fue presenciado por 125 millones de telespectadores estadounidenses (Broadcasting 1969), pero la cifra decreció progresivamente hasta situarse en 45 millones durante la retransmisión del viaje del Apolo 14 (Ferretti 1971).

Entre tanto, tuvo lugar la misión fallida del Apolo13 en 1970. De antemano ninguna cadena de televisión decidió retransmitir imágenes en directo desde el módulo de mando *Odyssey*. Sin embargo, la explosión de un tanque de oxígeno en el módulo de servicio y la consiguiente emergencia despertó nuevamente el interés de los medios. En opinión de los productores televisivos, una situación de peligro originada de modo inesperado transformó una trama lineal y rutinaria en una atractiva historia de supervivencia, rescate y huida. El comandante del *Odyssey*, James Lovell, que ya había participado en el vuelo del Apolo 8 y en dos misiones Gemini, quedaría así definitivamente consagrado como uno de los héroes de la exploración espacial junto a nombres como Armstrong, Glenn o Shepard. Se estima que más de 40 millones de espectadores presenciaron en directo el amerizaje de la nave pilotada por Lovell, y más de 75 vieron alguna parte de la cobertura del evento (Hogan 2005: 132).

El Apolo 13, quinta misión lunar y tercera con proyecto de alunizaje, supuso la ruptura de la rutina para unos espectadores que en solo dos años se había acostumbrado a los viajes al satélite, pues recordó que la nueva epopeya americana sucedía en un peligroso territorio de frontera. El peligro derivado de la experiencia en territorio ignoto ya se había manifestado de forma trágica en enero de 1967, con motivo del incendio del Apolo 204 —rebautizado después como Apolo 1— que costó la vida de Roger Chaffee y de dos héroes de la NASA: Gus Grissom, pionero del Mercury, y Edward White, primer paseante espacial con el Gemini 4. Los trabajos de la comisión investigadora del

---

<sup>61</sup> Durante el paseo lunar del Apolo 12, el piloto del LEM Alan Bean quemó el objetivo de la cámara de TV portátil tras exponerlo directamente al sol. Por si fuera poco, la golpeó rudamente mientras intentaba fijar el trípode sobre la superficie lunar. En pocos minutos, lo que iba a ser la primera retransmisión televisiva en color desde la Luna terminó en un completo fracaso.

accidente retrasaron el desarrollo del programa Apolo e incluso llegaron a ponerlo en peligro, dada la presión ejercida por determinados congresistas<sup>62</sup>. Terminados los trabajos de la comisión, el programa no conocería otra verdadera crisis hasta el accidente del Apolo 13.

Dos años atrás, en 1968, la precipitada conversión del Apolo 8 en una misión lunar evocó de nuevo los fantasmas del Apolo 1. Pese a no contar con el módulo lunar —que aún no había sido terminado—, el Apolo 8 supuso el primer vuelo tripulado con el cohete Saturno V, el vehículo más rápido y poderoso de la historia si bien todavía necesitado de perfeccionamiento. Se trataba además de la primera misión tripulada que dejaría la órbita terrestre para adentrarse en el espacio interplanetario, la primera en entrar en la órbita lunar y permitir a los hombres la contemplación de la superficie de la Luna con sus propios ojos, y la primera en dejar la órbita del satélite para regresar a la Tierra, con el riesgo añadido de contar con un único motor —el inyector del módulo de servicio— para la realización de la maniobra. Los escenarios críticos eran múltiples, pero tres de ellos resultaban catastróficos. El primero, una explosión televisada en directo del Saturno V durante su lanzamiento. El segundo, un error en la adopción de la trayectoria correcta hacia la Luna, con la consiguiente pérdida de la cápsula en el espacio profundo. El tercero, un fallo del único motor disponible y la transformación del Apolo 8 en un satélite lunar artificial, que contendría los restos de los astronautas en órbita por años sin término.

Además del riesgo inherente a toda misión, cabe señalar algunas situaciones críticas concretas durante las misiones del programa lunar. Por ejemplo, mientras Armstrong y Aldrin pilotaban el *Eagle*, el encendido de una señal de "abortar misión" —finalmente ignorada—, provocó tal consumo de combustible que, cuando el LEM alunizó finalmente, tan solo quedaban 30 segundos para que el módulo se estrellase. Una situación similar se vivió en el Apolo 12 durante su lanzamiento, cuando dos rayos impactaron sobre el cohete Saturno y dañaron los sistemas del módulo de mando en el momento en que la tripulación viajaba a más de 1.600 kilómetros por hora. La crisis se resolvió en pocos minutos, gracias a una conversación entre el centro de control de misión en Houston y el piloto Alan Bean.

---

<sup>62</sup> Entre ellos destacó la labor opositora del senador demócrata Walter Mondale, que también combatió el programa Skylab y la puesta en marcha del Transbordador Espacial.

Debido a su larga duración, las misiones del programa Apolo ampliaron los escenarios de peligro en comparación con programas previos. Entre las maniobras que entrañaban mayor riesgo se encontraban operaciones como la inyección translunar (TLI) de abandono de la órbita terrestre, los acoplamientos entre módulo de mando y módulo lunar, las diferentes inyecciones para alcanzar la órbita lunar y, en especial, las maniobras relacionadas con el alunizaje de los astronautas y su posterior reunión con módulo de mando. Los peligros derivados correspondían al escenario de la nueva frontera alcanzada: 384.403 kilómetros de distancia, tras la realización de un viaje de tres días y 7 horas de duración.

#### 6.2.5. Apogeo y retroceso de la frontera espacial

Tan solo dos meses después del éxito del Apolo 11, la NASA presentó ante el Congreso y la Casa Blanca una propuesta con los futuros planes de exploración espacial. Según las previsiones de la agencia, en 1978 podría contarse con una base en la Luna y en 1981 podría realizarse el primer vuelo tripulado a Marte. La respuesta de la administración Nixon, sin embargo, fue la cancelación de las tres últimas misiones del programa Apolo para reducir costes. De hecho, durante el segundo mandato de Johnson se había llegado a cuestionar el propio programa Apolo casi en su totalidad debido a los gastos derivados de la "Gran Sociedad", con excepción del objetivo inicial de un alunizaje antes del final de década.

Launius coincide en que la capacidad del programa Apolo-Saturno hubiera permitido en los años 60 una amplia variedad de misiones, que incluían la construcción de aeronaves orbitales de gran tamaño destinadas a la experimentación geofísica y astronómica, así como la instalación de una estación permanente en torno a la Tierra y una modesta base lunar (Launius 2007: 125). Presionado por la Oficina de Administración y Presupuesto, el presidente Nixon se decidió finalmente en 1972 por adoptar un criterio de reutilización de medios tecnológicos y apoyar el programa del Transbordador Espacial que, limitado a misiones orbitales, incluiría la construcción de cinco vehículos con capacidad de desarrollar quinientas misiones en el espacio.

Una vez concluido, la tecnología alcanzada por el programa Apolo pudo emplearse en las misiones del Skylab y en el proyecto de cooperación Apolo-Soyuz con la Unión Soviética. La década de los 70 no conocería un nuevo programa espacial tripulado y habría que esperar a 1981 para el primer vuelo de la Lanzadera Espacial. El 13 de diciembre de 1972, después de que Eugene Cernan subiera a bordo del módulo lunar *Challenger* para regresar al módulo de mando *America*, ningún ser humano ha vuelto a poner el pie sobre la Luna. Tras el Apolo 17, la frontera espacial y la aventura cósmica quedaron restringidas a la órbita terrestre, lo cual supuso una vuelta a los tiempos del programa Gemini. Durante los años 80 y los 90, las misiones tripuladas de la Lanzadera Espacial y los programas en torno a la Estación Espacial Internacional han convertido en experiencias rutinarias tanto los vuelos orbitales como las estancias prolongadas en el espacio. En 2007, Launius no ocultaba su pesimismo sobre el destino de la Lanzadera Espacial y la desaparición del espíritu del Apolo:

A la vuelta de veinte años se han realizado diversas misiones, pero solo se ha completado un tercio de la Estación Espacial Internacional. En todo este tiempo se han sugerido nuevos retos audaces que incluyen bases en la Luna y vuelos tripulados a Marte. En la mente de quienes participaron en el Apolo, todavía existen muchos sueños por realizar en torno a estas misiones. Sin embargo, sería extremadamente costoso resucitar el Saturno V. Y la Lanzadera Espacial carece de capacidad de carga suficiente para su empleo en las iniciativas del presidente George W. Bush. En la actualidad, la Lanzadera se reserva para la Estación Espacial, y se retirará de servicio cuando esté terminada (Launius 2007: 18).

### **6.3. La exploración del cosmos en cine y TV durante los años de la carrera espacial**

Durante los mandatos de Truman y Eisenhower, la ciencia-ficción —más en su variante fantástica que en la verosímil— dominó el imaginario espacial de los espectadores estadounidenses cuando la exploración del cosmos solo era una promesa. Sin embargo, a partir de mayo de 1961 los ciudadanos contaron con las sucesivas conquistas espaciales como fuente realista de este imaginario.

En efecto, entre 1945 y 1960 el imaginario espacial había estado marcado por un fenómeno de proyección científica verdaderamente ambiciosa para las posibilidades tecnológicas y económicas del país, como se ha visto en el capítulo previo. Por entonces, los ciudadanos estaban sujetos al sueño de una aventura colectiva aún por iniciarse. En este sentido, las dos películas que marcaron los años previos al programa Mercury, *Con destino a la Luna* y *La conquista del espacio*, reflejaron de manera científicamente verosímil los objetivos secuenciados de la exploración espacial — estación orbital, viaje lunar, misión a Marte—, si bien aún quedaba más de una década para el primer vuelo suborbital tripulado y las expectativas tecnológicas pronto se revelarían inalcanzables a corto plazo.

Los primeros pasos de la exploración del cosmos a comienzos de los años 60 pusieron en evidencia el abismo abierto entre el imaginario popular y el alcance científico real de la frontera espacial, mucho más limitado. Este abismo se mantendría constante a lo largo de la década de los 70 y constituye una nota característica de la ciencia-ficción cinematográfica y televisiva del período, en el que la edad de oro de la exploración espacial coincide con la fase evolutiva del *Anti-paraiso* y de la revisión crítica de los valores del *ethos*.

Durante el período 1961-1980, las producciones cinematográficas y televisivas de ciencia-ficción proyectaron los valores nacionales de la exploración espacial mucho más allá de Marte, superando en audacia el imaginario forjado en los años de Eisenhower. En este sentido puede recordarse la concepción de Brandt sobre el sueño americano, cuando aseguraba que, dados los orígenes recientes del país, la única mitificación posible del *ethos* solo podía darse en el futuro y no en el pasado: "Nuestro significado reside no en quiénes somos, sino en quiénes llegaremos a ser" (Brandt 1981: 2).

El período se aquí estudiado se abre con una proyección optimista de la futura exploración del cosmos, tal como se relata en la cinta futurista de Stanley Kubrick *2001: una odisea del espacio*. La aventura espacial en el cine se estabilizaría inmediatamente después para retornar al presente y ofrecer visiones en la misma línea científica de verosimilitud, si bien más limitadas en audacia exploratoria, como sucede en *Atrapados en el espacio*. Finalmente, ya en los años 70, la ciencia-ficción abandona

su enfoque verosímil y retorna al campo de la fantasía, ámbito dominante dos décadas atrás. La aventura espacial, tal como había sido planteada por la NASA en sus orígenes, quedaría reducida a mediados de los años 70 al enfoque cínico hiperrealista reflejado en el *thriller Capricornio 1*. Paradójicamente, la cinta de Hyams relata un viaje planetario frustrado, reconvertido en persecución por el desierto de Texas: estado de pioneros y referente del sueño americano evocado por Kennedy en su discurso en la Universidad de Rice.

El progresivo desencuentro entre el programa espacial y la ciencia-ficción se inició a comienzos de los 60, cuando el espectador norteamericano empezó a presenciar desde su hogar las misiones espaciales a través de imágenes televisivas rudimentarias y fragmentadas, muchas veces sin otro sonido que el prestado por locutores en platós. Se trataba de imágenes desprovistas de toda épica visual, que contrastaba con el fecundo imaginario de la ficción de los seriales de televisión —o incluso radiofónicos— y de las producciones cinematográficas. Pese a este desajuste tecnológico y épico, la ficción espacial presentaba en los 60 un tono optimista que contrasta con el tono belicista o incluso apocalíptico de los títulos de los 50, surgidos durante la proliferación de armamento atómico en los años duros de la guerra fría.

A este espíritu amable de la ficción espacial contribuyó la creación de la NASA en 1958 como agencia civil, dada su desvinculación del mando militar, así como los progresivos éxitos de los programas espaciales tripulados. De manera análoga, las narrativas de la nueva década vinieron marcadas por una paulatina desmilitarización del espacio, que dejó de apreciarse como un campo de batalla entre superpotencias o como escenario donde se programaban terrores tecnológicos para la aniquilación de la Tierra. McCurdy se refiere así al espíritu optimista de la ciencia-ficción del momento, apreciado especialmente en los seriales televisivos de ciencia-ficción:

A lo largo de los años 60, los viajes espaciales apoyaron la tradición del optimismo tecnológico. Los comentaristas sociales continuaron asociándolo con los nuevos comienzos y con la justicia social, temas subrayados en los espacios televisivos más populares de la década que abordaban los viajes espaciales (McCurdy 114).

### 6.3.1. Optimismo tecnológico y esperanza social. Dos series de televisión: *Perdidos en el espacio* y *Star Trek*

Concretamente, el autor destaca dos series de televisión estrenadas durante las misiones del programa Gemini: *Perdidos en el espacio* (Irwin Allen 1965-1968) y *Star Trek* (Gene Roddenberry 1966-1969). Ambas series establecían el ámbito de la exploración cósmica más allá del sistema solar, aumentando hasta límites inverosímiles las distancias entre la frontera de la ciencia-ficción espacial y la frontera tecnológica de la NASA, ceñida por el momento a la órbita terrestre. Las premisas fantásticas de ambas series, carentes de cualquier base científica, presentaban sin embargo una interesante sintonía con aspectos tradicionales de la epopeya americana y con las claves socio-narrativas del *American dream*.

A lo largo de 83 episodios y tres temporadas, *Perdidos en el espacio* relataba las aventuras de los Robinson, una familia de pioneros espaciales del año 1997 que, como consecuencia de un sabotaje, luchan por sobrevivir en un universo hostil. La nave espacial era un platillo volante dotado de doble cubierta y bautizado como Júpiter 2, si bien en un episodio piloto que no llegó a emitirse el nombre de la nave era Gemini 12 —el mismo de la misión de Lovell y Aldrin, la última del programa espacial—. La serie, producida por Fox Television y emitida por la CBS, presentaba a una familia protagonista que se ajustaba al arquetipo clásico de familia estadounidense, de acuerdo con los valores y costumbres propios de los años 50.

La misión inicial de los Robinson consistía en la colonización de un planeta habitable perteneciente al sistema de Alpha Centauri, móvil narrativo específico de las tramas de refundación provocadas por un desastre: en este caso, evitar las consecuencias de la superpoblación en la Tierra. Según el concepto de la serie, el sabotaje del Dr. Zachary Smith transforma el primitivo viaje de refundación en la continua exploración de un territorio ignoto, donde los incesantes peligros prolongan la odisea hacia el infinito. Desde el punto de vista científico, la serie presentaba referencias tecnológicas inspiradas en proyectos de la NASA como el uso de mantas térmicas de Mylar, trajes espaciales de aluminio similares de los empleados por los astronautas del Mercury, o cierres de velcro como los que se usarían por primera vez durante el Apolo. *Perdidos en el espacio* también se aventuraba en el terreno de la ficción verosímil a través de otros

aspectos científicos como la generación de gravedad artificial, el empleo de energía atómica para la propulsión de la nave, el uso de mochilas retro-cohete —empleadas por primera vez en las misiones del Transbordador Espacial, si bien en la serie se utilizaba un cinturón cohete Bell de peróxido de hidrógeno—, o vehículos de exploración planetaria como el *rover*.

*Star Trek*, la segunda serie destacada por McCurdy, narra las aventuras de la tripulación de la nave *USS Enterprise*, gobernada por el capitán James T. Kirk, por el primer oficial científico Spock y por el oficial médico jefe Leonard McCoy. La acción se situaba en la Vía Láctea hacia el año 2260, y presentaba la Tierra en una situación de armonía gracias al gobierno global de la Federación de Planetas Unidos, panorama que responde a la apreciación de McCurdy sobre el optimismo como nota dominante en la ciencia-ficción de los 60. Como *Perdidos en el espacio*, el concepto de la serie se basaba en la exploración y en el viaje continuo como signo de prosperidad del hogar nacional —en este caso concreto, una federación de 150 planetas con sede legislativa en San Francisco—, en beneficio de los demás pueblos de universo. Esta idea quedaba reforzada con una alusión recurrente a las tesis de Turner sobre la frontera, realizada al comienzo de cada episodio mediante las palabras introductorias del capitán Kirk:

El Espacio: la última frontera. Estos son los viajes de la nave estelar Enterprise, que continúa su misión de exploración de mundos desconocidos, descubrimiento de nuevas vidas y de nuevas civilizaciones, hasta alcanzar lugares adonde nadie ha podido llegar.

El vínculo entre exploración espacial y optimismo se mantuvo entre 1966 y 1969, mientras discurrían en paralelo los episodios de la serie y las exitosas misiones de los programas Gemini y Apolo —con la única excepción del accidente mortal del Apolo 204—. Por otra parte, *Star Trek* marcó un hito en la ciencia-ficción televisiva por la introducción en su trama de referencias a los avances en la igualdad de oportunidades del sueño americano, conquistas que se obtendrían a lo largo de la década de los 60. Es precisamente en la etapa del *Anti-paraiso* cuando prosperó el movimiento por los derechos civiles, cuya denuncia de la segregación racial, la discriminación de la mujer y la marginación de colectivos étnicos y de inmigrantes extendió la conciencia de que el



*American dream* sería un sueño imposible mientras la aspiración a la prosperidad no adquiriese un carácter universal.

En este sentido, la globalización de la prosperidad y de los valores democráticos no se agotaban en la serie con la expansión de una estructura interplanetaria allá adonde alcanzara la nave pionera *USS Enterprise*. *Star Trek* rompió esquemas narrativos y sociales gracias al deseo de Roddenberry de mostrar un futuro donde personas de todas las razas, incluso extraterrestres, coexistieran pacíficamente. En especial, la verdadera innovación se produjo con la inclusión en el reparto de la actriz afroamericana Nichelle Nichols quien, al interpretar el papel de la teniente Uhura, se convirtió en la primera actriz negra de la televisión estadounidense que no representaba el papel de sirvienta o niñera. Según explican Bryant y otros, Martin Luther King coincidió con Nichols durante una cena de la Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color y, tras enterarse de que la actriz pensaba dejar la serie, la animó a continuar a bordo de la *Enterprise*:

"Por primera vez, el mundo nos ve [a los afroamericanos] como deberíamos ser vistos", le dijo [Luther] King. Y añadió que Uhura era un personaje crucial para la ruptura de los estereotipos raciales que predominaban por entonces. King también le dijo que *Star Trek* era el único programa que su esposa Coretta y él permitían ver a sus hijos (Ryant et al. 2013: 248).

Al presentar un futuro donde no existía la discriminación racial y se asumían valores multiculturales, Roddenberry señalaba también la necesidad de ampliar los principios del *ethos* y la promesa del sueño americano a los distintos colectivos étnicos del momento. En 1968, tras la abolición de las leyes que prohibían el matrimonio interracial —vigentes hasta una año antes en la mayoría de los estados sureños—, Uhura y Kirk protagonizaron el primer beso de la televisión estadounidense entre personas de diferentes razas<sup>63</sup>. Como asegura McCurdy, los episodios de *Star Trek* reflejaban las preocupaciones sociales de la época, que el experto sintetiza en cuatro: el conflicto entre superpotencias, la tentación política de incurrir en el fascismo, la lucha por los derechos civiles y las relaciones interracial (McCurdy 2011: 115).

---

<sup>63</sup> *Plato's Stepchildren*, episodio 10 de la 3ª Temporada.

Ings estima que *Star Trek* y *Perdidos en el espacio* contribuyeron durante la década de los 60 a considerar el universo del futuro como un lugar placentero (Ings 2014: 48), donde las familias podían llevar el estilo de vida suburbano propio de la América de los 50: vivienda unifamiliar, comodidad y, sobre todo, apoyo tecnológico de vanguardia. La exploración espacial quedaba así proyectada en su fase culminante de asentamiento, una vez superadas las etapas pioneras, de modo que la civilización moderna garantizaba la vida humana en un verdadero *locus amoenus* cósmico.

Esta visión amable del espacio, difundida por las series de televisión más influyentes, no contó con el mismo entusiasmo de Hollywood durante la década. La ciencia ficción filmica parecía aún contagiada del pesimismo belicista y el apocalipsis tecnológico, como puede comprobarse en la actitud autodestructiva de argumentos de comedias como *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (Stanley Kubrick 1964), o relatos futuristas como *El planeta de los simios* (Franklin Schaffner 1968). En este segundo título, el astronauta interpretado por Charlton Heston descubre que el mundo sobre el cual ha aterrizado, dominado por monos evolucionados, no es otro que un planeta Tierra post-apocalíptico. El pesimismo también se aprecia en la situación de la Tierra en *Naves misteriosas* (Douglas Trumbull 1972), situada en un futuro donde la flora y la faunas han quedado prácticamente extinguidas y solo es posible mantenerlas gracias a enormes plataformas conectadas a naves espaciales.

Como contrapunto ingenuo, Disney produjo la comedia familiar *Piloto a la Luna* (James Neilson 1962), que contó con el apoyo de las Fuerzas Aéreas. Mayor acogida por parte del público recibió *Los primeros hombres en la Luna* (Nathan Juran 1964), producción de Columbia basada en un relato de H.G. Wells en la que Ray Harryhausen se encargó de realizar los efectos visuales. El filme narraba en forma de *flashback* la primera expedición a la Luna en 1899, tras el sorprendente hallazgo de una bandera británica sobre el satélite durante el alunizaje de la "primera" misión lunar estadounidense. La película de Juran contó con la cooperación de la NASA en su realización, si bien el viaje espacial se planteó desde un enfoque decididamente fantástico.

La agencia espacial mostró una mayor implicación en dos títulos fundamentales de la década, *2001: una odisea del espacio* y *Atrapados en el espacio*, que reflejaban

desde un punto de vista verosímil el futuro y el presente tecnológico de la exploración espacial. Dada la importancia de estas dos producciones para la presente investigación, se abordará su estudio en los apartados finales de filmografía destacada.

### 6.3.2. Contacto con vida extraterrestre. Dos *thrillers* espaciales durante los proyectos Cyclops y SETI

Como se ha mencionado previamente, la administración de Nixon rechazó el ambicioso plan del administrador de la NASA, orientado al establecimiento de estaciones orbitales y misiones planetarias. De este modo, la agencia quedaba obligada a centrar su atención en las restantes misiones del programa Apolo —ya de por sí restringido— y a ceñir el alcance de los viajes espaciales a la órbita terrestre: seis misiones lunares del Apolo, tres del Skylab, más el encuentro Apolo-Soyuz. Con el retroceso de la frontera, el cine de los años 70 experimenta también un progresivo alejamiento de la exploración científica, para centrarse en aspectos de mayor atractivo dramático. Si la NASA se replegaba al ámbito orbital, quizás la iniciativa en la exploración espacial de las ficciones fílmicas debía pertenecer a viajeros extraterrestres.

La premisa fantástica cobró fundamento científico cuando la propia agencia espacial propuso en 1971 el proyecto Cyclops, orientado a la localización de señales emitidas por eventuales civilizaciones extraterrestres. La agencia había programado para 1972 el envío de las sondas Pioneer 10 y Pioneer 11 hacia Júpiter y más allá del sistema solar, provistas de información sobre la Tierra y la especie humana que pudieran ser entendidos por otras criaturas racionales<sup>64</sup>. De acuerdo con los conocimientos físicos del momento, el envío y rastreo de emisiones suponía una inversión mucho más asequible que el envío de sondas o naves espaciales orientadas al contacto con otras formas de vida inteligente. La propuesta del programa Cyclops consistía en un sistema de escucha basado en tierra, a través de ciento cincuenta antenas interconectadas de cien metros de diámetro. El proyecto, presupuestado en 20.000 millones de dólares, nunca llegó a aprobarse. Sin embargo, los astrónomos Frank Drake

---

<sup>64</sup> Entre esta información se incluía una placa de aluminio anodizado en oro, diseñada por el astrónomo Carl Sagan y acoplada al soporte de la antena del Pioneer 10 y del Pioneer 11. Las placas mostraban un plano del sistema solar con la trayectoria de las sondas, y las figuras de un hombre y una mujer.

y Carl Sagan se encargarían de promover y difundir las iniciativas de SETI (Search for Extra Terrestrial Intelligence) a través de géneros divulgativos de documental y ficción.

En 1975, el administrador de la NASA James Fletcher respaldó los programas de envío y escucha de emisiones, actitud que la agencia mantendría también durante la década de los 80. En un discurso pronunciado en la Academia Nacional de Ingeniería, el directivo aseguraba: "Es difícil imaginar algo más importante que el contacto con otra especie inteligente. Podría tratarse del acontecimiento más significativo del milenio, quizás la clave para nuestra propia supervivencia como especie" (Fletcher 1975). Gracias al apoyo de la agencia y de políticos como el senador Proxmire de Wisconsin, el programa SETI mantuvo su actividad de rastreo estelar, si bien con mayor éxito en los canales de cultura popular que en el propio hallazgo de inteligencia extraterrestre.

Coincidiendo con esta línea científica de la NASA, el contacto con vida extraterrestre se reformuló como premisa de tramas fílmicas desde una perspectiva alejada de conceptos como la invasión o el apocalipsis, más propios de los años de la guerra fría, aunque frecuentemente se mantenían en forma de maldición para el planeta. *La amenaza de Andrómeda* (Robert Wise 1971) y *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott 1979) constituyen dos ejemplos representativos de contacto funesto con extraterrestres.

El primer filme fue resultado de la adaptación de la novela homónima de Michael Crichton, publicada en 1969, en la que se narra los esfuerzos de un equipo de científicos para frenar la epidemia provocada en Arizona por un microorganismo de origen extraterrestre. Según la novela, considerada como primer *technothriller* por su combinación de acción con especulación científica, la epidemia se origina en el lugar de aterrizaje de un satélite militar que, según las sospechas del personal de una base cercana, ha regresado a la Tierra con un virus letal para la especie humana. La novela y la película adquirieron popularidad durante las misiones del programa lunar, precisamente cuando aún se mantenía vigente la cuarentena de veintiún días observada por los astronautas del programa Apolo<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> La cuarentena de astronautas solo se aplicó tras las misiones Apolo 11, 12 y 14. Una vez que los científicos determinaron la esterilidad de la Luna, la medida preventiva se eliminó en julio de 1971 del protocolo de seguridad biológica de la NASA.

*Alien, el octavo pasajero* ofreció a finales de década un relato situado en el siglo XXII, originado durante el retorno a la Tierra de la nave comercial Nostromo, perteneciente a la compañía Weyland-Yutani, que viaja con un cargamento de 20 millones de toneladas de mineral. Madre, el ordenador de a bordo, despierta a los siete miembros de la tripulación para que atiendan una señal de socorro procedente de un planetoide. La misión de rescate termina provocando la ruina de la nave, cuando uno de los tripulantes introduzca en su interior a la cría de un alienígena hostil: un depredador insaciable, dotado de un sistema defensivo basado en ácido, decidido a eliminar a los siete pasajeros de la Nostromo. Como el título de Robert Wise, *Alien* señalaba a los propios humanos como causantes de un desastre originado por el contacto con vida extraterrestre. A este respecto, advierte Clark:

El verdadero villano de la película no es la imparable bestia gigante del espacio exterior. Es la corporación sociópata de la Tierra que, con su completa indiferencia hacia la vida humana, envía a la ignorante tripulación de la nave Nostromo a la recogida del alienígena (Clark 2011: 233).

Si en *La amenaza de Andrómeda* el móvil obedecía a motivos científicos, en la cinta de Scott se apuntaba a la avaricia de los humanos como causa de la aniquilación: en cualquier caso, ciencia y codicia han sido a menudo objetivos recurrentes en las empresas históricas de exploración. Por otro lado, ambas películas también advertían del riesgo presente en la búsqueda de contacto con formas de vida extraterrestre, finalidad última de proyectos de los 70 como Cyclops y SETI.

### 6.3.3. Spielberg, Roddenberry y Lucas. La reivindicación de la aventura espacial

En el título de Ridley Scott se aprecia una crítica al capitalismo y al avance científico deshumanizado como propósito espurio de los viajes espaciales. Así, *Alien, el octavo pasajero* se encuentra en el polo opuesto del espíritu de aventura fomentado por el cine, la televisión y los medios de los años 50 a través de títulos como *La conquista del espacio*, la trilogía de Disney iniciada con *Man in Space* o el serial de *Collier's*. Este tono crítico se encuentra en sintonía con el movimiento contracultural y su denuncia de la deshumanización social durante los años 60 y 70, en especial como consecuencia de la guerra de Vietnam y la lucha por los derechos civiles que enfrentó a determinados

sectores de la sociedad estadounidense. En este sentido, los dos títulos de ficción anteriormente referidos muestran un lado negativo de la exploración espacial durante una época crítica del *Anti-paraiso*, mediante tramas en las que abordan temas como las consecuencias del capitalismo exacerbado, las teorías de la conspiración en torno a las agencias estatales, o la instrumentalización de la ciencia para fines antisociales.

No obstante, a finales de los 70 se produjo un impulso de los géneros cinematográficos de aventuras espaciales de enfoque fantástico, que habría de compensar la deriva pesimista de la variante verosímil. En este impulso destacaron dos jóvenes directores incluidos por Biskind entre los denominados *Movie Brats*: Steven Spielberg y George Lucas. Los dos realizadores contribuyeron a corregir este balance negativo, gracias al enfoque esperanzador de sus relatos relacionados con el espacio. En concreto, McCurdy destaca *Encuentros en la Tercera Fase* (1977) como uno de los filmes que mantuvieron la asociación de la exploración espacial con los conceptos de renacimiento y esperanza en la cultura popular (McCurdy 2011: 115). Lucas, por su parte, continuó la tradición épica de la serie televisiva *Star Trek* con una aportación cinematográfica al mismo tiempo revolucionaria y clásica: *Star Wars: Episodio IV - Una nueva esperanza* (1977).

*Encuentros en la tercera fase*, estrenada tras el éxito de *Tiburón* en 1975, supuso el primer título de Spielberg dentro del género de ciencia-ficción. A partir de una trama coral, la película abordaba el contacto de diversos personajes con naves extraterrestres entre los que destacan Roy Neary, electricista y padre de familia, y el niño de cuatro años Barry Guiler. El director empleaba en su guion a ambos protagonistas para establecer su tradicional dicotomía entre niños y adultos, aplicada en este caso a dos modos de afrontar el encuentro con los alienígenas: desde la apertura y el asombro (Barry), o desde la sospecha y el temor (Roy). Según Spielberg, el contacto con los extraterrestres supondría el cumplimiento perfecto de los sueños humanos y el retorno de la humanidad a su estado primigenio de inocencia, que el director simbolizaba mediante continuas referencias al *Pinocho* (Hamilton Luskee y Ben Sharpsteen 1940) producido por Disney. En este sentido, la aventura de Roy Neary supone un retorno a la niñez que alcanza su clímax cuando el doctor Lacombe —interpretado por François Truffaut—, incorpora al electricista al equipo de astronautas que subirá a la nave extraterrestre para afrontar su particular odisea.

Durante la escritura del guion, Spielberg se documentó sobre el *fenómeno ovni* mediante testimonios de científicos, pilotos y controladores de vuelo, pero se apoyó especialmente en la información de cuatro ex-funcionarios del Pentágono que trabajaron en cuerpos de inteligencia durante los años 50. El astrónomo J. Allen Hyneck, antiguo consultor de las Fuerzas Aéreas para casos de objetos voladores no identificados, prestó asimismo su asesoramiento en la producción del filme. En la NASA administrada por James Fletcher —por entonces interesado en conseguir el apoyo del Congreso a su proyecto SETI—, la producción cinematográfica despertó un recelo que el director explicaba así:

La NASA se tomó la molestia de enviarme una carta de veinte páginas y entonces pensé que algo estaba ocurriendo. Les pedí colaboración, pero cuando leyeron el guion se enfadaron mucho y creyeron que la película podría ser peligrosa. Pienso que me escribieron aquella carta porque Tiburón convenció a mucha gente en todo el mundo de que había tiburones en los lavabos y en las tuberías de los cuartos de baño, no sólo en los ríos y en los océanos. Temieron que pudiera darse un fenómeno parecido con los ovnis (Taylor 1992: 89).

Existe en la postura del director una velada denuncia a la NASA —y al gobierno por extensión— de connivencia conspiratoria y secretismo. Esta actitud desafiante también se trasluce en la premisa de *Capricornio I*, aparecida el mismo año que *Encuentros en la Tercera Fase*, en la que la agencia espacial simula una misión a Marte e intenta provocar la muerte de los astronautas para que no se revele el engaño. La NASA cooperó en la producción de *Capricornio I* cediendo material tecnológico e incluso el uso de su propio sello —algo que no sucede en el filme de Spielberg—, pese a la imagen negativa de la institución reflejada en el *thriller*. Como se verá más adelante, la insólita cooperación de la NASA en el filme de Hyams se debió al interés de uno de los funcionarios de la agencia en otro proyecto del productor Paul Lazarus, *Futureworld* (Richard Heffron 1976), basado en una novela de Michael Crichton (Day 2010).

Al concebir el guion, Spielberg planteó la experiencia del protagonista Roy Neary más bien como la investigación de un enigma y no tanto como un viaje espacial, si bien el personaje termina subiendo a la nave nodriza para establecer un verdadero *encuentro* con los alienígenas, iniciando así una aventura de exploración que el espectador no llega a presenciar. Con este enfoque de la trama, el director se aproximaba a los prolegómenos de H.G. Wells en *La guerra de los mundos*, basados en la observación de que eran objeto los terrícolas por parte de las inteligencias marcianas como fase previa al contacto, si bien Spielberg desvelaba la identidad misteriosa de los extraterrestres como seres benignos. En 1978, el director reivindicaba el derecho de los ciudadanos a conocer el contenido del *Proyecto Libro Azul* de las Fuerzas Aéreas<sup>66</sup>:

No estaba interesado en rodar una película acerca del espacio exterior. Quise que las localizaciones principales se situasen en los barrios residenciales de Indiana como punto de partida de la historia [...] No se trata de una película de ciencia-ficción. No es un filme futurista. No trata sobre viajes en el tiempo. En la película se expresa que realmente está ocurriendo todo aquello que la gente sospecha. El 53 por ciento de los norteamericanos cree que los ovnis nos visitan, que somos objeto de un cierto tipo de observación desde hace muchos, muchos años. La otra mitad no lo cree. Pero para mí era importante construir mi película sobre una base de realismo cotidiano (Lightman 1978:40).

A finales de los 70, el imaginario popular de ciencia ficción se encontraba muy alejado de la realidad de la exploración espacial. Entre 1975, año de la misión Apolo-Soyuz, y 1981, año del primer vuelo del Transbordador Espacial, se produce un paréntesis de seis años en la continuidad de vuelos tripulados al espacio, que cedieron su protagonismo al envío de las sondas Vikingo 1 y Vikingo 2 a Marte. Durante este período, la recesión de la frontera espacial y su establecimiento en la órbita terrestre coincide con los proyectos de Cyclops y SETI de la NASA, de manera que el vacío provocado en la exploración tripulada del cosmos y en la epopeya del sueño espacial se

---

<sup>66</sup> El *Proyecto Libro Azul* (*Project Blue Book*), desarrollado entre 1952 y 1969, es un informe de las Fuerzas Aéreas de Estados Unidos dirigido a dos objetivos: determinar la posible amenaza de los objetos voladores no identificados para la seguridad nacional, y analizar los datos científicos recogidos en relación con estos fenómenos. En 1968, meses antes de la clausura del proyecto, se determinó que "no existía evidencia alguna que indicara que los avistamientos clasificados como "no identificados" fueran vehículos extraterrestres". *Project Blue Book, Unidentified Flying Objects*. National Archives. United States Air Forces Fact Sheet. Public Affairs Division. Wright-Patterson AFB, Ohio. <https://www.archives.gov/research/military/air-force/ufos.html>



vio compensado, en cierto modo, con un nuevo impulso en los géneros populares de aventura, esenciales para la pervivencia del imaginario socio-narrativo del *American dream*. La contribución de Spielberg a la renovación del género coincidió con el estreno de *Star Wars: Episodio IV - Una nueva esperanza* (George Lucas 1977) a finales de los años 70, en un período prolongado de expectación ante la inminencia del programa de la Lanzadera Espacial.

### *El resurgir de las aventuras espaciales*

Es en este contexto cuando se produce la campaña popular que impulsó a la NASA, en 1976, a cambiar el nombre del orbitador experimental *Constitution* por el de *Enterprise* en honor a la nave de la serie *Star Trek*. Durante la década de los 70, en Hollywood y en la NASA se intensificó el interés recíproco para colaborar en el desarrollo de producciones de ficción, cooperación que tuvo su origen en 1969 con *Atrapados en el espacio*. Para los estudios, se trataba de un refrendo de la verosimilitud de las tramas; para la agencia, un modo de difundir una imagen positiva entre los contribuyentes y facilitar así el apoyo de sus proyectos en el Congreso. Así, no es de extrañar que tanto Roddenberry como los actores de la serie fuesen invitados en 1976 a la ceremonia de presentación del *Enterprise* en la base de Rockwell.

Por entonces, la Paramount desarrollaba la primera adaptación cinematográfica de la serie, que se estrenaría tres años después como *Star Trek: la película* (Robert Wise 1979). La producción, en la que participaban los mismos actores del serial televisivo, sufrió diversas crisis desde su planteamiento, en especial debido a su controvertido guion. La trama narraba la aparición de una nube alienígena hostil que se dirige a la Tierra, y en cuyo interior Spock descubre una máquina viviente: nada menos que la sonda Voyager 6 que, a la vuelta de un viaje de dos siglos, ha sido reprogramada por una especie de máquinas alienígenas y ha tomado conciencia de sí misma. El equipo de guionistas contó con bastantes problemas para desarrollar la trama, sobre todo por la naturaleza del antagonista mecánico y su extraña condición de viviente robótico. Finalmente, los directivos de Paramount transigieron en este aspecto, que consideraban polémico, cuando el directivo de la NASA Robert Jastrow lo abordó de manera favorable en una entrevista (Greenberger 2012: 101).

A diferencia de Spielberg y Roddenberry, la aportación de George Lucas a la renovación de la epopeya cinematográfica se basaba más en los principios dramáticos de la fantasía de aventuras que en los propios de la ciencia-ficción. En este sentido, *Star Wars* se situaba en un escenario distante de la realidad cotidiana del espectador estadounidense de los años 70, como también había sucedido en los 60 durante la emisión de la serie creada por Roddenberry: la historia de Luke Skywalker, la princesa Leia y Han Solo sucedía en el siglo XXXIII: "hace mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana". Durante la elaboración del guion, Lucas se inspiró en una miscelánea narrativa que incluía viejas series espaciales de los años 50, las hazañas de la edad media japonesa, los cómics de Flash Gordon, las crónicas de Narnia de C.S. Lewis, la novela de Frank Herbert *Dune* y las gestas de los aviadores de la segunda guerra mundial.

Después de una década en que Hollywood parecía apartado de la aventura clásica, el director presentaba una historia transida de nostalgia. Pocos meses después del estreno del filme, en 1977, Lucas reivindicaba la exploración del espacio exterior en un momento de aridez para la acción:

Una vez metido en *Star Wars*, de pronto descubrí que habíamos perdido todo aquello: una generación entera estaba creciendo sin cuentos de hadas [...]. Yo deseaba crear un cuento de hadas moderno, un mito. Uno de los criterios del planteamiento mítico de los cuentos de hadas es un mundo exótico y lejano, pero nosotros habíamos perdido todas las tierras de cuentos de hadas del planeta. Todas habían desaparecido. Nunca más tendríamos el misterioso Oriente, las islas del tesoro o los viajes de extrañas aventuras. Sin embargo existía un mundo más grande y misterioso en el espacio exterior, mucho más interesante que todo lo que nos rodeaba" (Zito 1977: 13).

En opinión de Sobchack, tanto *Encuentros en la tercera Fase* como el Episodio IV de *Star Wars* suponen un hito en la reinención del cine de ciencia-ficción pues, desde su estreno, "la producción y popularidad del género se incrementaron de tal manera que tanto las películas como su relevancia cultural no pueden ser fácilmente ignoradas o minusvaloradas por más tiempo" (Sobchack 2001: 7).

A propósito de la repercusión cultural mencionada por la experta, junto al fortalecimiento de la ciencia-ficción es posible encontrar en el filme de Lucas una reacción contra el escenario pesimista de un sueño americano en crisis: una preocupación común, por otro lado, en la corriente del Nuevo Hollywood y de los *Movie Brats*. Es cierto que en el *Episodio IV* también se reconocen algunas de las preocupaciones sociales que McCurdy encontraba en *Star Trek* durante la década previa, si bien con un impacto más mitigado: conflicto entre superpotencias, tentación política de incurrir en el fascismo, y lucha por los derechos civiles. En efecto, el guion de Lucas se inicia con el nacimiento de una nueva esperanza en medio de la rebelión de los sistemas libres contra un Imperio inhumano de estética nazi. El carácter multicultural y multirracial de los rebeldes, liderados por una mujer, apuntan a una de las claves socio-narrativas del *American dream* predominante en su tercera etapa evolutiva: la lucha por la igualdad de oportunidades en el acceso a la prosperidad, principio básico del *ethos*.

#### **6.4. Análisis de los títulos cinematográficos de referencia**

##### **6.4.1. *2001: una odisea del espacio* (1968)**

Serían necesarios trece años desde el estreno de *La conquista del espacio* para que surgiera en Hollywood una nueva producción cinematográfica de ciencia-ficción verosímil. Entre tanto, el panorama de la carrera espacial había cambiado bastante hacia 1968. Tras concluir los proyectos Mercury y Gemini de manera satisfactoria, la NASA había demostrado su capacidad de lanzar cohetes como el Titán, de 154 toneladas y 31 metros de altura, para poner en órbita dos astronautas, mantenerlos operativos en el espacio durante trece días, superar los 1.300 metros de altitud, o realizar maniobras de actividad extra-vehicular, acercamiento y ataque. El proyecto Apolo acababa de reanudarse tras el desastre que costó la vida un año atrás a Grissom, White y Chaffee, y en abril de 1968, cuando se produjo el estreno de *2001: una odisea del espacio*, tuvo lugar la misión no tripulada del Apolo 6: se trataba de la segunda prueba exitosa con un cohete Saturno V, que incluía la maniobra de Inyección Translunar o TLI (*Trans-Lunar Injection*) que en diciembre llevaría al Apolo 8 hasta la Luna en un vuelo de circunnavegación.

El guion de Arthur C. Clarke y Stanley Kubrick relataba un paso definitivo en la evolución humana, situado en 1999, gracias a la asumida normalización de los viajes espaciales. En vísperas del primer viaje lunar, *2001* presentaba a los espectadores el cumplimiento de las previsiones tecnológicas de *Collier's* gracias a los efectos visuales de Douglas Trumbull y al diseño artístico de John Hoesli y Anthony Masters. En el futuro imaginado de *2001*, Pan Am realiza vuelos rutinarios a una estación orbital habitada por una población científica estadounidense y soviética: la *Space Station V*, aún en construcción y concebida como base de transbordo hacia la Luna y otros planetas, dotada de recibidores, cabinas de videoconferencias, un restaurante Howard Johnson y un hotel de la cadena Hilton. La enorme rueda de 300 metros de diámetro, situada a una altura de 330 kilómetros, describía un giro por minuto y viajaba a 7.800 metros por segundo.

El episodio inicial de *2001* relata el primer chispazo de racionalidad en una tribu de homínidos africanos, provocado gracias a la intervención de un misterioso monolito. Tras un salto temporal de milenios, la trama del filme presenta al doctor Heywood Floyd, miembro del Consejo Nacional de Astronáutica, mientras viaja en un transbordador de línea aerodinámica hacia la estación orbital. Desde allí se encamina hacia la Luna en la Aries 1B, una nave casi esférica que presenta un mecanismo de aterrizaje similar al de un módulo LEM del proyecto Apolo. Floyd aluniza en la base norteamericana de Clavius, en el cráter de Tycho, en cuyas inmediaciones se ha hallado el misterioso monolito. Repentinamente, el monolito comienza a emitir unas potentes radiaciones hacia el espacio.

El tercer segmento del guion se centra en los astronautas Dave Bowman y Frank Poole, que viajan a bordo de la gigantesca nave *Discovery* en una misión hacia las lunas de Júpiter. La misión se verá alterada dramáticamente por el amotinamiento de HAL 9000, el cerebro artificial que controla los sistemas de navegación, mantenimiento y comunicaciones. Tras tomar conciencia de sí, el ordenador intenta eliminar a la tripulación para continuar en solitario la expedición, encaminada en la misma dirección que las radiaciones lanzadas por el monolito en Clavius. Dave, superviviente final de una lucha cargada de simbolismo entre la máquina y el hombre, prosigue su viaje hacia "Júpiter y más allá del infinito" —título del segmento culminante del guion— para penetrar en una dimensión espacio-temporal alternativa. Allí, tras un nuevo encuentro

con el monolito, el astronauta es elevado a una condición sobrehumana. Mientras resuena el tema "Así habló Zaratustra", el último plano de la película muestra dos discos de idéntico tamaño: la Tierra y la esfera amniótica donde se encuentra un Dave en estado fetal, un nuevo superhombre de proporciones planetarias y evocaciones nietzscheanas.

### *Diseño de producción y posibilidad científica*

Un factor decisivo en la verosimilitud de *2001* viene dado por su sofisticado diseño de producción, concebido al detalle desde la posibilidad científica. Entre 1955 y 1968, las imágenes del universo proporcionadas por las sondas espaciales mostraron un aspecto del cosmos muy distinto al soñado por las ilustraciones de Bonestell, en las que se basaba el arte astronómico de *Con destino a la Luna* y *La conquista del espacio*. Por otro lado, el filme de Kubrick había contado con el asesoramiento de científicos norteamericanos y soviéticos y, además, el proyecto filmico se había desarrollado en paralelo con la exploración espacial: por primera vez, una película de ciencia-ficción verosímil contaba con una base previa de proyectos espaciales en desarrollo.

El primer hito de *2001* consistía en la recreación de un transbordador espacial, cuatro años antes de que Nixon aprobara su construcción. Sin embargo, la lanzadera alada de Clarke medía más de 60 metros de envergadura: casi cuatro veces más que el futuro *Columbia* y quince veces más que un módulo de mando Apollo. Al imaginar la lanzadera, el guionista la dotó de un sistema reutilizable de dos fases similar al que la NASA esperaba construir. Por otro lado, no resultaba extraño que fuese Pan Am quien operara los vuelos desde la Tierra a la *Space Station V* en la película: la compañía aérea, pionera en los vuelos transoceánicos durante los años 30, bien hubiera podido afrontar el reto de los primeros vuelos espaciales de línea comercial.

El segundo aspecto de la exploración espacial en el filme viene marcado por la existencia de una estación orbital, proyecto que sería desechado por Nixon a comienzos de los 70 y que la administración Reagan retomaría diez años más tarde. La Estación Espacial Internacional, preconizada por Kubrick y Clarke, no sería una realidad hasta la colocación en la órbita terrestre de sus dos primeras piezas entre noviembre y diciembre de 1998, gracias a las misiones del cohete ruso *Protón* y del transbordador *Endeavour*.

Si bien la película anticipó la colaboración de las dos potencias —por entonces enemigas— en la exploración de la frontera espacial inmediata, lo cierto es que el guion dio por hecho la existencia de una estación espacial operativa tres veces más grande que la actual, y que ya se encontraba casi plenamente operativa a finales de siglo XX: precisamente cuando empezó la construcción de la Estación Espacial Internacional. En 2018, Estados Unidos ya no disponía de un transbordador espacial para acceder a ella pues, desde la cancelación de la Lanzadera Espacial en 2011, los astronautas estadounidenses solo viajaban al espacio en cápsulas soviéticas. Actualmente, la habitabilidad de la estación se reduce a poco más de 800 metros cúbicos y, por supuesto, no se prevé la comercialización de sus instalaciones por parte de restaurantes o cadenas hoteleras.

El establecimiento de bases lunares es, sin duda, una de las anticipaciones más evocadoras del filme, pese a carecer de la espectacularidad de la gran rueda orbital. La existencia de una base lunar ya estaba presente en el imaginario difundido en los años 50 por *Collier's* y por la sección *Tomorrowland* de Disneylandia, si bien había sido ignorada por George Pal en *La conquista del espacio*. Como explica McCurdy,

Mientras los norteamericanos se preparaban para aterrizar en la Luna, los entusiastas hacían planes para colonizar el espacio. Los oficiales de la NASA encargaron varios estudios para el establecimiento de bases lunares. Los ingenieros esperaban construir un módulo de doce toneladas que pudiera lanzarse mediante un cohete Saturno V y alunizar suavemente sobre el satélite. Una de las propuestas contemplaba el establecimiento de cuatro bases lunares, dos en el cráter de Grimaldi, una tercera en la cara oculta y una cuarta en el polo sur (McCurdy 2011: 165).

Según el guion de Clarke, la base estadounidense de Clavius en Tycho alberga una colonia de 1.800 colonos lunares, capaces de autoabastecerse gracias al tratamiento de rocas lunares que proporcionan el hidrógeno, oxígeno y nitrógeno necesarios. Además, el alimento se genera gracias a una biosfera artificial que, por otro lado, permite la purificación del aire.

En *2001: una odisea del espacio*, Stanley Kubrick ha previsto a finales de siglo XX la extensión de la frontera de Estados Unidos hasta la Luna, donde ya existen asentamientos humanos estables y es posible crear entornos similares al terrestre mediante ingeniería planetaria<sup>67</sup>. En caso de una posible epidemia o incidencia que exigiera un aislamiento forzoso —como de hecho sucede en el guion del filme—, la colonia podría sobrevivir.

Además, las previsiones de Kubrick también alcanzan a realización de un viaje interplanetario de larga duración a bordo de una nave como la *Discovery*, gobernada por un cerebro artificial y dotada de instalaciones criogénicas para la hibernación de su tripulación, un módulo centrifugador para la creación de gravedad artificial y sofisticados sistemas de actividad extra-vehicular. Hacer realidad un sueño espacial con tres décadas de antelación puso a prueba el nivel de exigencia artística de Kubrick, director obsesivo hasta el detalle, pero también se hizo necesaria la imposición de un criterio de verosimilitud científica.

Para ello, el director contrató como consultor a Frederick Ordway, antiguo científico de la NASA que facilitó el contacto con un total de sesenta y cinco empresas privadas, agencias estatales, departamentos universitarios y centros de investigación. Además, Kubrick contó con I. J. Good, experto en superordenadores, y con el ingeniero aeroespacial Henry Lange como diseñador de producción. Lange había trabajado para empresas vinculadas a la NASA realizando conceptos e ilustraciones de vehículos espaciales, sistemas de propulsión, navegación por radar y técnicas de acoplamiento. Ciencia y arte se unieron en *2001* para una visualización del sueño espacial que, por sí misma, representaba el deseo común de prosperidad inherente al sueño americano. Este deseo se reflejaba, además, en la contribución de las compañías tecnológicas estadounidenses implicadas en la producción del filme, todas ellas comprometidas a finales de los 60 con los principios de excelencia y vanguardia científica. Entre ellas sobresalían IBM, Pan Am, Bell Telephone, Honeywell, RCA y General Electric.

---

<sup>67</sup> También denominada *modelación planetaria* o *terraformación*. La NASA comenzó a plantearse hacia 1973 la posibilidad de alterar la atmósfera de otros planetas, Marte en especial, para crear condiciones de vida terrestre como premisa para una eventual colonización.

Gracias a este asesoramiento científico Kubrick consiguió, en palabras de Kirby, "la transformación del cine de ciencia-ficción desde el nivel de las historias juveniles hasta su evolución como medio de exploración intelectual, comparable a la versión literaria del género" (Kirby 2011: 2).

Al avance tecnológico como síntoma de prosperidad en *2001* se une, además, la mencionada extensión de la frontera hacia el sistema solar exterior. En abril de 1968, Estados Unidos estaba a punto de superar a la Unión Soviética en la carrera espacial, hito que se consumaría en diciembre con la misión lunar del Apolo 8. En la estación espacial el filme conviven científicos y colonos estadounidenses y soviéticos, y la colonización lunar es posible gracias a las bases allí establecidas. Kubrick y Clarke preveían un futuro donde ambas potencias, rivales en la guerra fría, habían llegado a compartir la realización del sueño espacial. Sin embargo, como también sucedía en *La conquista del espacio* trece años atrás, Estados Unidos lidera la colonización del cosmos.

En efecto, la presencia de Pan Am en el espacio reedita en *2001* una gesta aeronáutica presente en el imaginario nacional, y la expedición a Júpiter de la *USSC Discovery One*, llevada en secreto ante la otra potencia, muestra la preeminencia norteamericana en la exploración del cosmos. Con todo, en el filme se aprecia también una mitigación de la tensión entre ambas naciones a finales de década e incluso una inclinación a la colaboración, como se desprende de la tensa pero cordial conversación entre el doctor Floyd y sus colegas soviéticos a bordo de la *Space Station V*. A propósito de este encuentro entre científicos de una y otra potencia, Hollings escribe:

Así como las dos tribus de homínidos luchan brutalmente para disputarse un charco de agua sucia al comienzo de la película de Kubrick, estos adversarios de la guerra fría se enfrentan mientras beben en limpios vasos de plástico, sentados alrededor de una mesa resplandeciente, todos ellos respirando el mismo aire (Hollings 2014: 63).

El espacio se presenta como un ámbito de hogar doméstico en el filme de Kubrick, pero restringido a las bases lunares. Sin embargo, en ningún momento se muestran imágenes de la colonia estadounidense ni de sus condicionantes sociales, ni la



presencia de civiles con sus familias. En este sentido, tampoco se encuentran indicios en el filme que consideren las generaciones venideras como herederas del sueño espacial. Las instalaciones de la base lunar quedan restringidas al puerto donde atracaba la nave de Floyd o a la sala de conferencias presidida por una bandera de barras y estrellas. En este sentido, la simbología patriótica resulta más explícita que en *La conquista del espacio*, pues la misión marciana no se realiza bajo pabellón alguno. Además, los trajes de los astronautas Dave Bowman y Frank Poole lucen un escudo estadounidense futurista, si bien la nave no presenta emblema alguno.

La vida a bordo de los pioneros de la *Discovery* tampoco ofrece muestras que evoquen signos domésticos del hogar abandonado en la Tierra, salvo dos excepciones sintomáticas. La primera tiene lugar cuando el astronauta Frank Poole escucha la felicitación de cumpleaños que le envían sus padres por videoconferencia, alegoría de la reflexión sobre el renacimiento desarrollada en el filme. La segunda sucede mientras el ordenador HAL 9000 se despide de este mundo cantando "Daisy Bell", la canción que le enseñó su programador tras activarlo en la factoría de Urbana en Illinois, en 1992, y que demuestra la humanización del cerebro artificial. HAL se despide de este mundo con un recuerdo de infancia a modo de nana maternal. Se trata de una canción de vodevil muy popular en Estados Unidos a finales de siglo XIX, escogida en 1961 por los laboratorios Bell para realizar una demostración de síntesis de habla con un ordenador IBM 704<sup>68</sup>.

En cuanto principio esencial del *ethos* norteamericano, el viaje constituye el elemento narrativo fundamental de *2001: una odisea del espacio*. La propia palabra "odisea" apela al periplo cósmico que culmina la exploración espacial como sueño no ya americano, sino de toda la humanidad. La expansión, el infatigable deseo de movilidad y progreso que caracteriza el *American dream*, alcanza su clímax en la consagración de David como viajante elegido para la elevación de la especie a una categoría sobrehumana. En opinión de Wachhorst, el viaje cósmico del astronauta en el acto final de *2001* supone también un viaje desde el *cómo* de la exploración espacial

---

<sup>68</sup> IBM abandonó su colaboración con Kubrick debido a los errores y al comportamiento hostil del ordenador HAL, cuyo acrónimo procede de las letras previas que componen la marca de la corporación estadounidense. No obstante, el logo de IBM puede apreciarse brevemente en la cabina del transbordador de Pan Am, durante el viaje de Floyd a la estación orbital.

(transbordadores, estaciones espaciales, comida sintética, cerebros artificiales...) hacia el *por qué*, simbolizado en la transformación del astronauta en astro fetal:

Las dos mitades del filme representan la evolución desde el antiguo sueño, que consistía sencillamente en escapar del planeta, hacia un nuevo sueño, consistente en el descubrimiento de alguna clave que dé sentido a nuestro destino, en el hallazgo de la vida, o en el emprendimiento de un largo viaje en cuyo transcurso el hombre pueda evolucionar hacia una nueva especie galáctica (Wachhorst 2000: 75).

Como también sucedía en la década de los 50, previamente considerada, el alcance de este sueño presenta un alcance restringido. Tanto el científico del Consejo Nacional de Astronáutica en su viaje lunar, como la tripulación de la *USSC Discovery One*, o los escasos colonos de Clavius son personajes masculinos de raza caucásica. La misión de la mujer en la exploración espacial estadounidense aparece limitada al rol de azafata en la lanzadera de Pan Am y en la nave lunar Aries 1B, o al de recepcionista en la estación orbital. Por otro lado, las únicas mujeres científicas del filme son representadas por las dos doctoras soviéticas que conversan apenas brevemente con Floyd. Es durante esta escena cuando tiene lugar la única referencia a la diversidad nacional en la exploración espacial, pues del breve encuentro se desprende la referida presencia rusa sobre la Luna. Un último detalle sobre esta diversidad viene dado por el apellido de uno de los astronautas en hibernación a bordo de la *Discovery One*, V.F. Kaminsky, cuyo nombre de origen polaco señala uno de los colectivos relevantes en la tradición del sueño americano, elevado ahora al nivel de sueño espacial.

<b>2001: una odisea del espacio</b> Stanley Kubrick, 1968				
PERÍODO EVOLUTIVO DEL AMERICAN DREAM: Tercera etapa. Anti-paraiso, años 60			GÉNEROS DE REFERENCIA: Aventura epopéyica. Ciencia-ficción. Drama	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Viaje de fundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La Luna y el viaje interplanetario como extensión de la frontera espacial, más allá del sistema solar</li> <li>• Carácter civil de la empresa</li> <li>• La exploración espacial como odisea de la humanidad: periplo cósmico que trasciende el American dream</li> <li>• Viajero cósmico como superhombre</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frontera espacial: Órbita terrestre, Luna, Júpiter, Infinito</li> <li>• Iniciativa civil: presencia de corporaciones empresariales en el espacio</li> <li>• Exploración científica y estratégica</li> <li>• Tecnología aplicada al viaje: culminación del diseño futurista de Collier's</li> <li>• Amenaza derivada de la inteligencia artificial: HAL 9000</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Colonos científicos: en la estación orbital Space Station V y en las bases lunares (Clavius)</li> <li>• Pioneros: a bordo de la USSC Discovery</li> <li>• Trayecto: escenario hostil provocado por el cerebro electrónico</li> <li>• Naves e instalaciones de vanguardia tecnológica: transbordador, base lunar, nave Aries 1B, Space Station V, Discovery</li> <li>• Pan Am: compañía pionera transoceánica, operadora del transbordador</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trama: búsqueda, enigma</li> <li>• Objeto: expedición interplanetaria proyectada en el cosmos</li> <li>• Conflictos: tensión entre potencias rivales, supervivencia en el espacio. Peligros derivados del viaje: motín de HAL 9000, lucha entre hombre y máquina</li> <li>• Heroísmo colectivo: testigos de hechos maravillosos, vencedor de monstruos (cerebro electrónico)</li> </ul>
<b>2. Construcción del hogar doméstico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dimensión colonial: asentamientos estables en la estación orbital y en la Luna</li> <li>• Dimensión pionera: vínculos domésticos de los tripulantes de la Discovery</li> <li>• Asentamiento confortable de Dave al término de su periplo cósmico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Claves domésticas coloniales: convivencia de régimen científico-civil en la estación orbital y en la base lunar de Clavius</li> <li>• Claves domésticas pioneras: convivencia de la tripulación a bordo de la Discovery</li> <li>• Polaridad épica: referencias a las raíces familiares del héroe pionero. Nostalgia de la Tierra: mensajes familiares, entrevista de la BBC</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Prospección del espacio ignoto</li> <li>• Equilibrio entre el perfil heroico aventurero y el doméstico a bordo de la Discovery</li> <li>• Vivienda colonial: estación orbital como lugar de paso, dotada de recibidores, cabinas de video-conferencias, restaurante Howard Johnson y hotel de la cadena Hilton</li> <li>• Vivienda colonial: bases lunares</li> <li>• Vivienda pionera: USSC Discovery One</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Epopeya colectiva simbolizada en la gesta de Dave, astronauta pionero</li> <li>• Objeto: valor científico del territorio explorado en cuanto fuente de conocimiento</li> <li>• Escenario hostil a bordo de la nave, provocado por el cerebro electrónico</li> </ul>
<b>3. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Expansión del hogar nacional en el espacio, en cooperación internacional: Space Station V</li> <li>• El viaje pionero de la Dscovery como prueba del liderazgo americano en la exploración espacial</li> <li>• El viaje como expresión de superioridad tecnológica americana</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mención indirecta a la guerra fría: rivalidad rusa y americana</li> <li>• Motivación científica</li> <li>• Expansión internacional en el espacio, guiada por Estados Unidos</li> <li>• Iniciativa político-civil por el interés nacional estratégico y científico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Perfil heroico: Explorador científico</li> <li>• Espacio exterior como campo de expansión tecnológica</li> <li>• Referencia a institución nacional política: Consejo Nacional de Astronáutica</li> <li>• Iconografía: bandera de barras y estrellas en la base lunar de Clavius; escudo estadounidense futurista en los trajes de la tripulación de la Dscovery</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Epopeya nacional de colonización en un contexto de exploración internacional</li> <li>• Gesta nacional de exploración pionera</li> <li>• Trama realista de aventura, provocada por un incidente fantástico (aparición del monolito)</li> <li>• Restricción de los peligros a los fallos de la propia tecnología</li> <li>• Conflictos: tensiones derivadas de la rivalidad entre potencias y de los fallos tecnológicos (HAL 9000)</li> <li>• Espacio ignoto: mundo extraordinario del viaje interplanetario</li> </ul>
<b>4. Providencialismo y sentido de misión</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Expresión implícita de los valores tradicionales del sueño americano en la gesta espacial</li> <li>• Secretismo del gobierno estadounidense respecto a la misión pionera a Júpiter</li> <li>• Sueño espacial como expresión del sueño americano, extendido a toda la humanidad: superhombre final</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Actitud reservada y pragmática del Dr. Floyd en la estación orbital y en la base lunar</li> <li>• Actitud estoica de Dave durante la crisis provocada por HAL 9000</li> <li>• Alegoría providencialista: alineación de satélites y astros en la misión final</li> <li>• Visión religiosa / panteísta: presencia del monolito en momentos culminantes de la odisea</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Misión a Júpiter por iniciativa del Consejo Nacional de Astronáutica</li> <li>• Viaje interplanetario como expansión de la frontera desde las colonias lunares</li> <li>• Dimensión patriótica: iniciativa nacional en las empresas colonial y exploradora</li> <li>• Omisión de símbolos patrióticos en la Space Station V y en la USSC Discovery One</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escenario: evolución continua de a especie humana</li> <li>• Protagonismo estadounidense en la exploración del cosmos</li> <li>• Conflictos internos concentrados en Dave Bowman: sacrificio, ascenso, descubrimiento</li> <li>• Paradoja de HAL 9000 como tripulante de la Discovery: pionero atrincherado que pone en peligro la misión</li> </ul>

#### 6.4.2. *Atrapados en el espacio* (1969)

En diciembre de 1969, cinco meses después del alunizaje del Apolo 11 y tan solo uno desde el Apolo 12, Hollywood llevó a las pantallas el primer filme sobre una misión espacial realizada con tecnología operativa en curso. John Sturges, conocido por títulos como *Los siete magníficos* (1960) y *La gran evasión* (1963), se encargó de dirigir un *thriller* espacial donde, además, por vez primera se mostraba el sello de la NASA en una producción cinematográfica. Sturges intentó seguir en todo momento un criterio de realismo científico a la hora de mostrar el funcionamiento de vehículos e instalaciones, operaciones de lanzamiento, maniobras espaciales y protocolos empleados por el control de misión, tal como de hecho se llevaban a cabo en la agencia tras las seis misiones exitosas del programa Apolo —las cuatro primeras fueron no tripuladas—. En los créditos iniciales, Columbia Pictures expresaba su agradecimiento a la empresa Philco-Ford, que había trabajado para la NASA en los años 60, por la construcción del centro de control de Houston y del control de lanzamiento de las Fuerzas Aéreas, y por el asesoramiento de personal técnico en la producción.

En *Atrapados en el espacio*, este criterio de verismo científico alejaba la exploración espacial del terreno de la ciencia-ficción futurista y enfocaba la aventura desde una perspectiva tecnológica y estratégica que la equiparaba al género bélico del momento. El guion, basado en la novela homónima de Michael Caidin, relataba la misión de los astronautas Jim Pruett (Richard Crenna), Clayton Stone (James Franciscus) y Buzz Lloyd (Gene Hackman) quienes, tras pasar cinco meses en un laboratorio orbital basado en el futuro Skylab, sufren una avería en el encendido de los retrocohetes y del impulsor principal del módulo de servicio. Como consecuencia, la tripulación queda atrapada dentro del módulo de mando *Ironman*, que se mantiene en órbita a la Tierra sin otra opción.

En un principio, el administrador de la NASA Charles Keith (Gregory Peck) se ve forzado a abandonar a los astronautas a su suerte, pero tanto la insistencia del astronauta Ted Dougherty (David Janssen), CAPCOM del centro de control, como la intervención del propio presidente norteamericano terminan por impulsar a Keith para poner en marcha una misión de rescate protagonizada por el propio Dougherty, que será lanzado a bordo de un jet experimental X-RV instalado en un cohete Titán IIIC. La

trama avanza hacia una tensa cuenta atrás marcada por la llegada de un huracán y por la extinción del oxígeno a bordo del *Ironman*, más el suspense añadido en la sala de control —donde se encuentran las esposas de los tres astronautas— y la merma de facultades de los tripulantes el módulo. Durante una maniobra extra-vehicular dirigida a la reparación del impulsor, el traje de Pruett sufre un escape de presión y su cuerpo se pierde en el espacio. Poco después, un cosmonauta soviético irrumpe en escena a bordo de una nave Vosjod y acude en ayuda de Stone y Lloyd para suministrarles oxígeno. Finalmente, la llegada de Dougherty permite el rescate de los dos supervivientes.

### *Contexto histórico-político de la NASA*

Resulta sintomático que la NASA cediera su imagen y permitiese el uso de su tecnología en una producción cinematográfica que, sin embargo, no solo subrayaba el dramatismo de un eventual accidente en el espacio sino que, además, señalaba la imposibilidad de ejecutar un plan de rescate nunca antes ensayado o previsto en los protocolos de la agencia. Según las razones aducidas por Allen,

La NASA cooperó en la producción para que el público estadounidense comprendiera, por un lado, la importancia de los riesgos inherentes ante una carencia de estrategias de rescate en misiones accidentadas y, por otro, para mantener vivo el interés en el programa espacial y garantizar la protección de futuras misiones (Allen 2009: 167).

Pese al escenario dramático del filme dirigido por Sturges, el interés de la agencia prevaleció a la hora de promover su sello en una producción cinematográfica de alto presupuesto. En este sentido, como explica Kirby, "la NASA, siempre consciente de su imagen, lleva interactuando con la comunidad del espectáculo desde los años 60, cuando activó la Coordinación para la Industria del Entretenimiento" (Kirby 2011: 52).

El argumento de *Atrapados en el espacio* recreaba la tensión generada durante unos momentos críticos similares en la reciente historia de la agencia, y que aluden a los peligros inherentes a toda aventura espacial. En 1962, durante el vuelo del *Friendship 7*, John Glenn se vio obligado a suspender su misión tras completar la tercera órbita debido a un fallo de los retrocohetes de su nave, tal como sucede en el filme. El control

de misión ordenó entonces a Glenn que activara la operación de reentrada pero no le advirtió de un posible fallo del escudo térmico, fatalidad que no llegaría a producirse. Seis años más tarde, la NASA temió que la primera misión lunar de la agencia, el Apolo 8, terminase en catástrofe en caso de un fallo del impulsor principal del módulo de servicio —como de hecho también ocurre en la película de Sturges—, lo cual hubiera condenado a la nave pilotada por Jim Lovell a realizar una órbita sin fin en torno al satélite.

La transformación de los módulos en féretros orbitales alrededor de la Tierra o de la Luna formaba parte de imaginario siniestro de los científicos, técnicos y administradores de la agencia. La sombra de los accidentes planeaba sobre cada misión del Apolo tras el fatídico incendio del Apolo 204 de enero de 1967, que causó la muerte de Grissom, White y Chaffee en la plataforma del Complejo de Lanzamiento 34 de Cabo Cañaveral<sup>69</sup>. Si bien el único accidente mortal vivido en la agencia había sucedido en tierra, las misiones tripuladas del proyecto Apolo quedaron paralizadas durante veinte meses hasta que se dio luz verde al Apolo 7.

Finalmente, durante el Apolo 11 y el Apolo 12 se vivieron momentos críticos que pusieron en riesgo las vidas de los astronautas o amenazaron con abortar la misión. Como se ha comentado atrás, durante el vuelo triunfal del *Eagle*, pilotado por Armstrong y Aldrin, se produjo la activación de una falsa alarma unida a un consumo extra de combustible, incidencias que no impidieron el alunizaje del LEM cuando apenas quedaban 30 segundos para que su depósito quedase exhausto. En noviembre de 1969, días antes de que *Atrapados en el espacio* llegara a los cines, dos rayos impactaron en el Saturno V durante el despegue del Apolo 12, entre los segundos 36 y 52 de su lanzamiento. Los reflejos del astronauta Alan Bean y de los técnicos del control de misión en Houston, que recordaron fallos simulados durante los ensayos previos, permitieron el restablecimiento de las células de combustible alteradas y la continuación de la misión. Sin embargo, desde control de misión no advirtieron a los astronautas de un posible daño en el sistema de activación de los paracaídas como consecuencia de los dos rayos, lo cual hubiera supuesto una caída incontrolada del

---

<sup>69</sup> Tras el lanzamiento del Apolo 7 en 1968, el Complejo 34 fue desmantelado. En el emplazamiento actual tan solo se alza una parte del pedestal de hormigón, donde una placa recuerda a los tres astronautas fallecidos en el Apolo 1.

módulo de mando *Yankee Clipper* sobre el océano Pacífico durante la reentrada y la muerte segura de la tripulación. Como en el caso de la *Friendship 7*, desde control de misión se optó por no informar a los astronautas de la peligrosa eventualidad.

Con *Atrapados en el espacio*, los vuelos tripulados de la NASA hicieron su aparición en Hollywood a través de una misión accidentada donde la vida de los astronautas se veía amenazada por un peligro mortal. La experiencia de los programas Mercury, Gemini y Apolo entre 1961 y 1969 ofrecía abundante material sobre situaciones de riesgo, que el guionista Mayo Simon empleó para actualizar la novela de Michael Caini, centrada en el rescate de un astronauta atrapado en una cápsula monoplace Mercury. Al asociar exploración y desastre, la producción de Columbia provocó un giro en el tratamiento del sueño espacial, que cedió la dimensión épica de títulos precedentes como *Con destino a la Luna*, *La conquista del espacio* y *2001: una odisea del espacio* para abundar en los peligros derivados de la frontera orbital cercana. En la Navidad de 1969, fecha del estreno, el programa espacial estaba sometido a un intenso debate en el Congreso y en la opinión pública debido a su enorme inversión, pese a los éxitos previos de las misiones Apolo. Al mismo tiempo, los argumentos de seguridad nacional esgrimidos en los años 50 perdían peso progresivamente, a medida que concluía la década y la carrera espacial parecía prácticamente ganada.

En este sentido, el concepto socio-narrativo de prosperidad asociado a la exploración espacial parecía ceñirse en 1969 a la experimentación científica. La conquista del cosmos como aventura de expansión del hogar nacional estaba a punto de restringirse a una frontera cada vez más cercana, a medida que la administración presidencial descartaba los ambiciosos proyectos preconizados por *Collier's* en la década previa. El viaje de refundación, arquitraba esencial del *American dream*, se limitaba en el filme a la descripción incesante de una órbita terrestre a 350 kilómetros de altitud: de hecho, como si se tratara de una premonición fatal, los viajes tripulados quedarían constreñidos a esta frontera durante las cuatro siguientes décadas.

#### *Tensión entre burócratas y pilotos. Liderazgo desdoblado*

En el filme de Sturges, la aventura espacial aparece desvinculada por completo del espíritu de búsqueda y contemplación, aspectos básicos del viaje como elemento

socio-narrativo del sueño americano. La exploración se limita a una experiencia extenuante, precaria y peligrosa, desprovista de cualquier componente épico. La fatiga progresiva de los astronautas termina por desvirtuar cualquier traza heroica en unos personajes que, como en el caso del astronauta Lloyd, alcanzan la paranoia y llegan a dudar del apoyo de la agencia espacial. Los tripulantes del *Ironman* son pioneros que permanecen cinco meses en el espacio, pero el arquetipo épico del *American dream* por antonomasia termina reducido a la condición de víctima en espera de rescate. Es entonces cuando el rol heroico del filme pasa a dos personajes que se encuentran en el control de misión: Keith, el administrador de la NASA, y el astronauta Dougherty.

Keith y Dougherty protagonizan en la película una tensión establecida por un lado entre la burocracia civil de la agencia, fiel a sus planes y protocolos, celosa de su imagen pública, y por otro la dedicación de los astronautas al programa espacial, considerados como "pilotos" y verdaderos hombres de acción. Esta tensión entre agencia y astronautas, que se remonta a los años del proyecto Mercury, aparece por primera vez en *Atrapados en el espacio* y se convertirá en un recurso recurrente en el cine de exploración espacial. La resistencia del administrador a emprender una misión de rescate se basa en la lógica, ante la ausencia de recursos, tiempo y garantías de seguridad. Por otro lado, la postura de Dougherty, decidido a subir al espacio en el X-RV para traer de vuelta a sus compañeros, subraya la audacia de los pilotos de pruebas, núcleo originario de los astronautas del programa espacial.

El administrador de la NASA refleja además la postura oficial de la agencia ante las contingencias del programa, que preveía el riesgo de pérdida de vidas humanas. Este aspecto se debatió durante la comisión del Congreso que investigó, entre abril y mayo de 1967, el accidente del Apolo 204, de cuyas decisiones dependía el futuro de la agencia. Durante las vistas del Comité de Ciencia y Astronáutica del Congreso, presididas por George Miller, el miembro de la comisión William Ryan se dirigió a los astronautas allí presentes y tuvo lugar el siguiente diálogo, en el que también intervinieron los comisionados Ken Hechler y Olin Teague. La respuesta del astronauta Frank Borman —llamado a declarar—, así como las conclusiones de Hechler y Miller, resultaron determinantes para la decisión final de la comisión, que se decantó a favor de la continuación del programa espacial:



- Mr. Ryan: Quisiera plantear esta pregunta a todos los astronautas. ¿Creen que estamos en una carrera espacial con los rusos? ¿Creen que resulta primordial que les ganemos en la carrera hacia la Luna? ¿Hasta qué punto deben ponerse vidas en peligro para alcanzar este objetivo?
- Mr. Miller: Señor presidente, no creo que la pregunta del caballero sea pertinente.
- Mr. Teague: ¿Alguien desea responder?
- Coronel Borman: Creo que somos instrumentos del pueblo. Estamos haciendo el trabajo que se nos ha encomendado.
- Mr. Teague: Ya ha respondido a esa pregunta una docena de veces. Ustedes desean llegar los primeros.
- Coronel Borman: Sí, en mi opinión todos tenemos ese propósito.
- Mr. Teague: Pero usted declaró que no deseaba llegar el primero a costa de un riesgo innecesario.
- Coronel Borman: Sí, señor.
- Mr. Heachler: Señor presidente, hablo con el corazón en lo que voy a decir. Creo que debemos terminar este interrogatorio tan pronto como sea posible y continuar con el programa espacial.
- Mr. Teague: Amén [aplausos].
- Mr. Miller: En vista de lo que Mr. Hechler acaba de decir, y que yo también suscribo, solo deseo darles las gracias a todos por estar aquí [...] Quiero decirles que confiamos en ustedes. Ustedes son las personas que pueden prestar el testimonio más pertinente en este caso [la investigación del accidente del Apolo 204]. Por mi parte, tengo una gran confianza en la industria americana, gran confianza en la labor americana, gran confianza en nuestro sistema universitario y gran confianza en la NASA. Por encima de todo, tenemos una gran confianza en ustedes<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Hearings before the Subcommittee on NASA Oversight of the Committee on Science and Astronautics. US House of Representatives. April, May 1967, n. 3 vol. I. US Government Printing Office. Washington, 1967, p. 457.

El triunfo de este espíritu sobre el sentido y la necesidad del programa espacial, invocado por Miller y Borman en 1969, se refleja en la postura institucional de Keith en una de las escenas de *Atrapados en el espacio* en que comparece ante la prensa. Es entonces cuando se produce el siguiente diálogo entre al administrador de la NASA y un periodista, en el que se transluce una tensión como la surgida durante el mencionado interrogatorio en el Congreso dos años atrás:

Periodista: Existe la general impresión de que el programa espacial va a paralizarse hasta la investigación del accidente, acompañada de un profundo examen de nuestros propósitos en el espacio y la supuesta inmoralidad de enviar a esos hombres sin las adecuadas garantías. ¿Lo que se ha ganado con ello vale las vidas que se han perdido?

Keith: Gracias a hombres como ellos dimos nuestro primer paso fuera de nuestro planeta. El viaje a la Luna fue solo el principio. Iremos a las estrellas. A otros mundos. A otras civilizaciones. Y morirán hombres en ese esfuerzo, igual que mueren en automóviles y aviones.

En el guion, la tensión Keith-Dougherty se plantea como una pugna entre razón y acción que, por otro lado, sostiene el planteamiento épico de la exploración espacial. La respuesta del administrador, en la misma línea del astronauta Borman en su comparecencia de 1967, rechaza los argumentos morales y económicos esgrimidos por opositores como el senador Mondale, principal instigador del rechazo al proyecto Apolo durante los años 60 en el Congreso. El liderazgo del administrador de la NASA viene reforzado la elección del actor Gregory Peck para interpretar un papel controvertido, que aúna el perfil gestor de quien administra recursos y toma decisiones duras, con el perfil del soñador que desea extender la frontera del país hacia las estrellas. A un tiempo, el espectador norteamericano de finales de los 60 ve en el mismo personaje al capitán Ahab de *Moby Dick* (John Huston 1956), a James McKey de *Horizontes de grandeza* (William Wyler 1958), a Cleve Van Halen de *La conquista del Oeste* (John Ford, Henry Hathaway 1962) o al abogado Atticus Finch de *Matar a un ruiseñor*.

Por otro lado, el liderazgo de Keith en tierra se complementa con el del astronauta Dougherty, el héroe ejecutor del viaje de rescate al cosmos. Este personaje parece encarnar el espíritu pionero de los pilotos de pruebas, por una parte representado por los aspirantes del programa Mercury y, por otra, por los aviadores olvidados del proyecto fallido del avión cohete X-15B, que combinaba un misil *Navajo* con un reactor espacial. Con notable adelanto, el filme alude a la filosofía de acción que Tom Wolfe reflejaría diez años más tarde en su novela *Lo que hay que tener*. En el imaginario de los espectadores, el actor David Janssen que interpretaba a Dougherty estaba asociado a sus recientes papeles épicos en la serie televisiva *El fugitivo* (Roy Huggins 1963-1967) y en *Los boinas verdes* (George Beckworth 1968), película en la que compartía protagonismo con John Wayne.

### *Liderazgo presidencial*

*Atrapados en el espacio* se estrenó en un momento en que la asociación entre sueño espacial y sueño americano parecía debilitarse, y tanto en los círculos políticos como de opinión pública se discutía la utilidad del programa espacial e incluso el mismo propósito de la NASA. En el filme de Sturges se alude a la presión institucional sobre la agencia ejercida por el propio presidente de Estados Unidos, mediante una llamada directa desde la Casa Blanca al propio Keith para plantear la crisis del *Ironman* como una cuestión de Estado. En el transcurso de la conversación, el presidente contradice al administrador y le conmina a que fuerce un plan de rescate, pese a los riesgos añadidos que podría contraer la medida:

Si seguimos su consejo, 200 millones de personas van a armar un escándalo [...] No solo es cuestión de lógica. Una gran parte del mundo está pendiente de lo que hacemos por salvar a esos hombres. Limitarnos a decir que hemos consultado nuestros datos y no podemos hacer nada sería un desastre para mí, para usted y para su programa.

El temor institucional ante una asociación de la figura presidencial con el desastre espacial se remonta a los tiempos de las elecciones presidenciales de 1960, cuando los asesores de Kennedy le aconsejaron durante su campaña contra Nixon que se apartase del incipiente programa espacial, cuyos cohetes explotaban ante los ojos del

*grupo de los siete* del Mercury (McCurdy 2011: 96). Otro tanto sucedió a finales de la década, cuando precisamente Richard Nixon, recién llegado a la presidencia, decidió no acudir al lanzamiento del Apolo 11 para evitar la erosión de su imagen en caso de un final desastroso para la misión. Sin embargo, una vez posados sobre la Luna, los astronautas recibieron una llamada telefónica de Nixon y las palabras del presidente se escucharon en todo el país: "Para cada americano, este será el día más orgulloso de sus vidas. Estoy seguro de que la humanidad se unirá los estadounidenses en reconocimiento de este inmenso hito"<sup>71</sup>.

La conversación telefónica entre Keith y el presidente anónimo de *Atrapados en el espacio* recuerda, sin duda, la mantenida cinco meses antes entre Nixon y los astronautas del Apolo 11. En ambas, ficticia o real, la exploración espacial adquiere proporciones globales y prevalece lo que Allen denomina como "retórica de pioneros", que asocia la exploración intrépida del espacio con el ideal de unidad nacional: "Nixon reclama los cielos para América, mientras su noción idealista de unidad global solo es posible a través de la empresa estadounidense" (Allen 2009: 154).

En el guion se advierte además una crítica a la institución presidencial en su postura ante el programa espacial, pues tan solo interviene de manera explícita en la crisis con los objetivos de salvaguardar la imagen nacional y advertir a Keith sobre las consecuencias que el desastre podría tener para la NASA. Esta crítica pone en entredicho la honestidad de uno de los garantes del hogar nacional —el presidente, primer ciudadano y Comandante en Jefe— y, por ende, el vínculo institucional entre sueño espacial y sueño americano, en un momento en que la defensa nacional dejaba de ser un argumento patriótico para justificar la exploración del cosmos. De hecho, la cooperación del cosmonauta a bordo de la nave Vosjod pone de manifiesto en el filme una imagen amistosa del contrincante soviético: algo impensable en los filmes de exploración espacial de los años 50. De los tres liderazgos representados en la película de Sturges, el presidencial es el que sufre mayor deterioro frente al refuerzo de los otros dos líderes: el administrador de la NASA y el astronauta Dougherty.

*Imaginario femenino: innovación crítica*

---

<sup>71</sup> Conversación telefónica con los astronautas del Apolo 11 sobre la Luna. Richard Nixon: 20 de julio de 1969. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=2133>

Como también sucede en *La conquista del espacio* y *2001: una odisea del espacio*, las familias de los tripulantes del *Ironman* intervienen en el argumento como recurso emocional del guion. Concretamente, las esposas de los astronautas cobran un papel especial en el filme, al tiempo que aportan la dimensión doméstica de los pioneros del sueño espacial. Se trata, sin embargo, de papeles secundarios que reflejan fielmente el rol que la NASA había destinado a las familias, sobre todo a las esposas, para proteger la imagen del programa desde la elección de *los siete del Mercury*. De hecho, el contrato exclusivo firmado con *Life* prohibía a las familias cualquier aparición pública en otro medio de comunicación, medida que prevenía a la agencia posibles problemas de imagen institucional.

El filme de Sturges ofrece un retrato igualmente crítico del rol asignado a las esposas de Pruett, Stone y Lloyd: Celia, Teresa y Betty. Recién provocada la crisis del *Ironman*, alguien recuerda al administrador de la NASA que se han olvidado de ellas. En efecto, las tres mujeres se encuentran expectantes en la cabina de invitados y Dougherty entra en el recinto para informarles del problema. Betty reacciona de manera resignada: "Bien, creo que es hora de irse a casa, encender el fuego y ocuparse de los niños". Cuando Teresa manifiesta su deseo de seguir de cerca el transcurso de la misión, Betty replica con convicción: "Teresa, Celia y yo llevamos ya diez años en este negocio, y hemos aprendido que es mejor que las mujeres se reserven sus sentimientos y dejen a los hombres hacer su trabajo. ¿No es cierto, Celia?". La reacción de Celia, que se pone en pie con evidente malestar, resulta sintomática: "No, Betty. Llevamos quince años".

El contraste entre las reacciones provocadas en las tres mujeres —resignación, espontaneidad, resentimiento— pone de manifiesto el trato a que se ha sometido, a lo largo de más de una década, a las esposas de los astronautas del programa espacial. Betty representa la conformidad con el rol asignado, que debía reforzar la estabilidad del programa con una imagen familiar ajustada a los hogares tradicionales norteamericanos: un cliché que, por otro lado, recuerda al hogar doméstico de las dos primeras etapas históricas del *Americam dream*. Celia, por otro lado, refleja la disconformidad con este rol y en esta actitud se adivina también una reivindicación de los derechos de la mujer, llevada a cabo a lo largo de toda la década de los 60: la etapa del *Anti-paraíso*. En este aspecto, *Atrapados en el espacio* pone de relieve la relegación de la mujer en el sueño espacial, así como su instrumentalización para la construcción

de la imagen pública de la agencia a través del apoyo a los esposos astronautas, a los que se reserva el papel protagonista en la aventura espacial.

El guion de Simon y Caidin reitera esta relegación femenina en una segunda escena: la despedida de las tres parejas a través de una videoconferencia. Antes de pasar a la sala de control de misión, el encargado de asuntos públicos da a entender a las tres mujeres que se trata de un momento delicado. Se producen entonces dos reacciones en línea deseada por la NASA. Betty replica de inmediato con sinceridad: "Entendido, Dick. Te haremos quedar bien". Celia, ahora más resignada que indignada, añade: "Debemos mostrarnos confiadas". Tal como sucede en la década previa, la participación de la mujer en el cine de exploración espacial resulta marginal aunque esta vez la relegación obedece al intención de reflejar la desigualdad y la instrumentalización de las esposas de los astronautas. Como explica McCurdy:

A lo largo del amanecer de la era espacial, las obras de la imaginación reforzaron los estereotipos sexuales. Los cohetes y las naves espaciales se presentaban como juguetes caros, pero solo aptos para hombres o muchachos. Las mujeres se representaban como tecnológicamente torpes e incapaces de comprender la ingeniería tecnológica, por no hablar de su presunta incapacidad para mandar sobre hombres o pilotar una nave espacial (McCurdy 2011: 295).

#### *Anticipación cultural y decepción*

*Atrapados en el espacio* muestra una recreación del viaje espacial ajustada al realismo tecnológico del programa Apolo, en pleno y eficaz rendimiento. Sin embargo, la realización del sueño espacial había empezado a poblar el cine con una escenografía científica muy distante del imaginario popular, alimentado desde casi dos décadas atrás con atractivas previsiones futuristas como las de *Collier's*, *Man in Space* y *Tomorrowland*.

Desde los cohetes y paisajes cósmicos diseñados por Bonestell en los años 50 hasta las naves de Douglas Trumbull en *2001*, el ambicioso sueño espacial distaba mucho del diseño de las cápsulas Gemini o Apolo, o del aspecto en absoluto

aerodinámico del módulo lunar *Eagle*. El filme de Sturges recibió críticas positivas como la del *New York Times*, que la consideraba "atractiva, profesional y futurista" (Thompson 1969). Por otro lado, la reseña publicada por Roger Ebert tras su estreno señaló su entretenido argumento pero también acusó su inferioridad frente a *2001* en cuanto a diseño de producción y efectos técnicos (Ebert 1969). *Atrapados en el espacio* obtuvo un óscar a los mejores efectos visuales —el mismo que, curiosamente, también recibió el filme de Kubrick—, pero sin duda la amplitud del transbordador de Pan Am o la nave *Discovery One* de *2001* ofrecía mayores posibilidades para la acción y el espectáculo que los recintos claustrofóbicos del laboratorio espacial, o del aún más estrecho módulo de mando *Ironman*.

McCurdy (2011: 54-55) apunta que, desde mediados de los 50, el público estadounidense se había estado preparando para aceptar los viajes espaciales como exploraciones de la última frontera. En este sentido, Allen señala la decepción del público ante la capacidad y diseño tecnológico de las naves e instalaciones desarrolladas en los programas espaciales, muy inferiores a los diseños popularizados por la ciencia-ficción en la década previa. Unos diseños y expresiones que "predispusieron a un público expectante, y lo hicieron receptivo a la realidad de los vuelos espaciales cuando finalmente se llevaron a cabo" (Allen 2009: 15). McDougall se refiere a este fenómeno de predisposición hacia el futuro científico desde el imaginario creativo como "una forma de anticipación cultural" (McDougall 1985: 100). Quizás fue este desajuste entre anticipación cultural y realidad de los viajes espaciales lo que provocó la tibia acogida del filme por parte del público y de la crítica estadounidense<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> *Atrapados en el espacio* tan solo obtuvo una taquilla de 4,1 millones de dólares, frente a un presupuesto estimado entre 8 y 10 millones (Lovell 2008: 268; *Variety* 1971: 11).

<b>Atrapados en el espacio</b> Preston Sturges, 1969				
PERÍODO EVOLUTIVO DEL AMERICAN DREAM: Tercera etapa. Anti-paraiso, años 60			GÉNEROS DE REFERENCIA: Aventura. Thriller. Drama	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Prosperidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Beneficios científicos y estratégicos de la exploración espacial</li> <li>• Coste humano de la exploración espacial, frente a los costes de imagen nacional</li> <li>• Réplica al cuestionamiento del programa espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alusión de Keith al viaje espacial como empresa nacional que merece riesgos</li> <li>• Tensión entre la triple faceta del programa espacial como empresa nacional, empresa científica y empresa militar</li> <li>• Alusión al espíritu emprendedor</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Triple liderazgo de emprendedores: presidente, administrador de la NASA y astronautas del programa Apolo</li> <li>• Primera aparición del sello NASA en un filme</li> <li>• Primera aparición de tecnología espacial aplicada en un filme</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tensión entre concepciones de prosperidad como meta interior: nivel político (presidente), nivel militar (astronautas), nivel social (administrador NASA), nivel familiar (esposas de los astronautas)</li> <li>• Objetos de prosperidad: tecnología aplicada del Apolo y de programas balísticos, prestigio del programa espacial</li> </ul>
<b>2. Viaje de fundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exploración de la frontera orbital</li> <li>• Carácter científico de la empresa</li> <li>• La exploración espacial como afianzamiento de la NASA</li> <li>• Fragilidad del viajero en entorno espacial hostil</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frontera espacial: Órbita terrestre</li> <li>• Iniciativa civil y política</li> <li>• Exploración científica y estratégica</li> <li>• Tecnología aplicada al viaje: aplicaciones del Apolo, premonición del Skylab</li> <li>• Espíritu de búsqueda y contemplación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pioneros científicos: a bordo del Ironman y del laboratorio espacial</li> <li>• Contraste de actitudes en astronautas ante el peligro: contemplativa, operativa, desafiante</li> <li>• Trayecto: peligros derivados de la tecnología en un escenario hostil</li> <li>• Naves e instalaciones del presente tecnológico: cohete Saturno, módulos de mando y servicio, laboratorio espacial habilitado en fase S-IVB</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trama de viaje: búsqueda</li> <li>• Objeto: transformación del fracaso de la misión en un éxito del programa</li> <li>• Heroísmo colectivo: hazaña de superación, cooperación entre civiles, científicos y militares</li> </ul>
<b>3. Construcción del hogar doméstico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dimensión pionera: dificultades y dureza de los asentamientos orbitales</li> <li>• Contraste entre hogar familiar y asentamiento pionero</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Claves domésticas pioneras: convivencia de la tripulación a bordo del Ironman</li> <li>• Polaridad épica: referencias a las raíces familiares del héroe pionero, subrayadas por el dramatismo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Prospección del espacio ignoto</li> <li>• Equilibrio entre el perfil heroico aventurero y el perfil doméstico</li> <li>• Vivienda pionera: Laboratorio espacial, en condiciones extremas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dificultades para el arraigo doméstico en el espacio</li> <li>• Objeto: valor científico del territorio explorado en cuanto fuente de conocimiento</li> <li>• Escenario hostil a bordo de la nave, provocado por las pruebas físicas y psicológicas</li> </ul>
<b>4. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Expansión del hogar nacional en territorio de frontera</li> <li>• La NASA como agencia espacial civil, instrumento de expansión</li> <li>• Superioridad tecnológica americana, mermada por dificultades</li> <li>• Necesidad de la cooperación rusa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Atenuación de la guerra fría: ayuda rusa durante la emergencia</li> <li>• El programa espacial como imagen del Estado y de la Presidencia</li> <li>• Iniciativa político-civil por el interés nacional estratégico y científico</li> <li>• Heroísmo nacional compartido entre la agencia espacial, militares y astronautas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Perfiles heroicos: astronauta como explorador científico y pionero</li> <li>• Ambigüedad moral del presidente de Estados Unidos como líder nacional</li> <li>• Administrador de la NASA como héroe controvertido</li> <li>• Escenario: espacio exterior como campo de expansión tecnológico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trama: rescate, huida, retorno al hogar</li> <li>• Restricción de los peligros a los fallos de la propia tecnología y a la tensión psicológica</li> <li>• Conflictos provocados por la crisis: tensión entre astronautas; tensión entre burócratas de la agencia y astronautas-pilotos; tensión entre civiles y militares; tensión entre agencia y presidencia; tensión entre agencia y esposas de astronautas</li> <li>• Espacio ignoto: mundo extraordinario del espacio orbital</li> </ul>
<b>5. Providencialismo y sentido de misión</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Expresión explícita de los valores tradicionales del sueño americano en la gesta espacial, a cargo del administrador de la NASA</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Futuro de la exploración espacial tras el hito del Apolo 11</li> <li>• Referencia al heroísmo de los pioneros</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dimensión patriótica: iniciativa nacional en la empresa pionera</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escenario: del espacio orbital a las estrellas</li> <li>• Conflicto: tensión entre la NASA y la prensa, en torno al debate público sobre el sentido del programa espacial</li> </ul>
<b>6. Igualdad de oportunidades</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Referencia crítica a la relegación de la mujer en el programa espacial</li> <li>• Referencia crítica a la instrumentalización de las esposas de los astronauta en el programa espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Presencia de las esposas en la promoción del programa espacial</li> <li>• La esposa del astronauta, vértice entre los ámbitos familiar y profesional de los astronautas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Visión crítica de los estereotipos femeninos de los 50, en una producción de finales de los 60</li> <li>• Puesta en evidencia de los estereotipos femeninos: esposas de los astronautas como amas de casa, apoyo emocional de los héroes espaciales y referente de estabilidad para la imagen patriótica del programa</li> <li>• Escenarios: ámbito de imagen pública (control de misión)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Primera referencia a los estereotipos de género en el cine de exploración espacial, a través de las esposas de astronautas</li> <li>• Triple actitud de las esposas ante el trato recibido por la agencia: resignación, espontaneidad, resentimiento</li> <li>• Tramas interiores comunes: sacrificio, descubrimiento</li> </ul>



#### 6.4.3. *Capricornio I* (1977)

En 1972, cuando el programa Apolo estaba a punto de finalizar, el reportero de la CBS Peter Hyams comenzó a desarrollar la premisa de guion cinematográfico que relataba el fraude de una misión a Marte. La idea surgió precisamente mientras presentaba un reportaje sobre el programa espacial, tal como recordaba el propio Hyams en una entrevista con el *New York Times*:

Pensé que, en la era de la televisión, resultaba muy sencillo manipular cualquier evento. De acuerdo, no puedes inventarte los juegos olímpicos pues hay demasiado público presente. Pero había un evento de enorme importancia que apenas tenía testigos. Y la única prueba verificable disponible de que alguien había pisado la superficie lunar... venía de una cámara de televisión (Nightingale 1978: 10).

Tras finalizar el guion, el periodista encontró un rotundo rechazo de los estudios a su argumento sobre una posible falsificación de la mayor aventura nacional de la historia —pese a que Hyams nunca dudó de ella—. Sin embargo, dos años más tarde se produjo un cambio en la suerte debido a dos factores. El primero, la rápida carrera de Hyams como escritor y director de acción. La segunda, más decisiva, el escándalo Watergate que provocaría en 1974 la salida de Richard Nixon de la Casa Blanca tras casi dos años de polémica política y mediática. Sin embargo, la investigación periodística de Woodward y Bernstein para el *Washington Post* señalaba la implicación presidencial en un caso de espionaje político, con el consiguiente impacto en el ánimo nacional y la pérdida de confianza en las instituciones políticas. Según De Monchaux, este influjo sobre los ciudadanos se debió fundamentalmente a la cobertura televisiva dedicada al caso:

Los dos episodios especiales emitidos por la CBS en 1972 mantuvieron viva la historia entre finales del 72 y principios del 73. Aunque algunos en la cadena no la consideraban una historia televisiva, terminó siéndolo gracias a las vistas del Senado y de la Cámara de Representantes mantenidas a lo largo de 1973 y 1974 (De Monchaux 2011: 257).

En 1973, en pleno desarrollo de los interrogatorios en el Congreso, la Warner Brothers aceptó finalmente el proyecto, un *thriller* que llevaría el nombre definitivo de *Capricornio 1*. Como Hyams reconocía en su entrevista con el *New York Times*, el caso Watergate prestó al proyecto la verosimilitud y el contexto necesarios para que el público aceptase la historia, en especial a través de dos personajes: el periodista local que desenmascara la conspiración, Robert Caulfield, y el administrador de la NASA, James Kelloway, el auténtico conspirador. Para crear este último personaje, Hyams se basó en un alto funcionario de la administración Nixon, Egil Krogh, que terminó condenado por el caso.

El argumento de *Capricornio 1* comienza en Cabo Cañaveral, durante el lanzamiento de la primera misión tripulada a Marte. Minutos antes del despegue, los tres astronautas Charles Brubaker, Peter Willis y John Walker son forzados a abandonar la cápsula en secreto y el Saturno V despegó vacío. La misión se desarrolla sin que el control de misión de Houston sospeche nada, pues los datos de telemetría que reciben de la nave, así como las voces de los astronautas, corresponden a grabaciones extraídas de los simulacros realizados en los últimos meses. La tripulación es conducida a una base aérea abandonada en Texas, donde el administrador de la agencia Kelloway les explica el motivo del fraude: el sistema de apoyo vital de la nave presentaba un fallo que, según las previsiones, resultaría fatal para la supervivencia de los astronautas en pleno el vuelo, como consecuencia de la corruptela cometida por una compañía contratada por la agencia. Dada la fase avanzada del proyecto, la NASA no puede permitirse un escándalo que dañaría su imagen y, con seguridad, causaría tanto su desaparición como el fin de la exploración espacial.

Tras advertirles del riesgo que corren sus familias si se niegan a colaborar, Kelloway obliga a los tres astronautas a implicarse en el fraude y en la simulación televisada de la misión a lo largo de los siguientes meses, montaje que incluye el descenso sobre la superficie marciana y una videoconferencia entre los tripulantes y sus esposas. Kelloway ve peligrar su plan cuando un técnico filtra a un periodista de segunda fila, Robert Caulfield, sus sospechas sobre el desajuste entre la telemetría de la nave y las imágenes recibidas en Houston. Por otro lado, la operación se complica aún más en el momento de la reentrada del *Capricornio 1*, tras la pérdida del escudo térmico y la interrupción definitiva de la conexión con la tripulación: aunque vacía, la nave se

ha desintegrado. Con objeto de evitar un escándalo aún mayor, el director de la agencia decide eliminar a los tres astronautas que, por otro lado, han conseguido escapar de la base y, tras dispersarse, vagan por el desierto. Se inicia entonces una auténtica cacería de los fugitivos. La perseverancia de Caulfield y del único tripulante superviviente, Brubaker, consigue evidenciar la conspiración de la NASA ante las cámaras de televisión: precisamente durante el funeral de los astronautas, al que asisten el presidente estadounidense y el propio administrador Kelloway.

*La NASA a mediados de los 70: desventaja política e imagen popular en declive*

El historiador del cine Frederick Szebin estima que la producción de *Capricornio 1* no hubiera sido viable sin la cooperación de la NASA en el proyecto, pues el uso de material tecnológico resultaba vital para la credibilidad de una ficción sobre una hipotética misión de la agencia. Además del uso de material de archivo, que incluía tomas de los complejos de Cabo Cañaveral e imágenes del lanzamiento de diferentes misiones Apolo, el productor Paul Lazarus necesitaba reconstruir la sala del control de misión en Houston y, sobre todo, se requería un módulo lunar y un módulo de mando Apolo para las escenas de la simulación televisada. Lazarus acudió a un contacto de la NASA en el Centro Espacial Johnson, quien a su vez le exigió como condición que le entregara una copia del guion. Sorprendentemente, el funcionario de la agencia reaccionó con entusiasmo y prometió el envío desde Orange County de un prototipo del módulo lunar a escala natural, que se emplearía durante el rodaje en las escenas del hangar abandonado de las fuerzas aéreas. El propio Lazarus valoraba así el apoyo de la agencia durante una entrevista con Szebin,

Supuso un ahorro de presupuesto increíble, por no hablar de la autenticidad que ganamos gracias a las cápsulas y al material adicional prestado por la NASA [...] Tiempo después pregunté a alguien de la NASA: "¿Cómo pudisteis aprobar aquel guion?" Me respondió: "Si lo hubiesen enviado a Washington todo habría terminado ahí, pero nos gustó trabajar contigo en *Futureworld* y asumí bajo mi responsabilidad la decisión de colaborar" (Dwayne 2010).

El acuerdo entre Lazarus y la agencia espacial coincidió con la puesta en marcha del programa Apollo Applications, que pretendía emplear la tecnología de las misiones

lunares como un puente hacia la exploración de otros planetas. Sin embargo, como apunta Klerkx,

El rápido empequeñecimiento de la NASA tras las misiones lunares acarrió también una corta vida para el Apollo Applications, sobre todo por su dependencia de los cohetes Saturno, que dejaron de usarse a comienzos de los 70 y fueron reemplazados por la lanzadera espacial (Klerkx 2004: 139-140).

Las tres misiones del Skylab y el Apolo-Soyuz fueron de hecho los únicos proyectos del Apollo Applications: cuatro vuelos orbitales en total, los últimos servicios del cohete Saturno antes de afrontar su destino como atracción popular en los parques temáticos de la NASA en Texas, Florida y Alabama.

Pese a la retirada de la tecnología espacial Apolo a mediados de los años 70, tanto las imágenes de archivo del cohete Saturno como el uso de los módulos Apolo en *Capricornio 1* no restaron credibilidad al filme, estrenado dos años después de la cancelación definitiva del programa Apollo Applications. Ciertamente, tanto el módulo de mando Apolo como el LEM resultaban tecnológicamente inoperantes para una misión a Marte, pero al mismo tiempo se trataba de los vehículos empleados en la frontera espacial más lejana jamás alcanzada. El Saturno V, por otro lado, seguía siendo el cohete más rápido y poderoso de la historia, el único capaz de alcanzar una órbita desde la cual impulsar una fase interplanetaria. Su elevado coste —100 millones de dólares por cohete<sup>73</sup>—, fue el motivo fundamental para su sustitución por un sistema reutilizable como el transbordador espacial, cuyo lanzamiento resultaba un tercio más barato.

A ojos del espectador estadounidense, en el filme de Hyams se estaba empleando la tecnología existente más avanzada para afrontar una misión a Marte. En este sentido, la involucración de la NASA en el diseño de producción del filme proporcionó el factor de verosimilitud que el proyecto cinematográfico necesitaba, si bien se trataba de la simulación de una viaje espacial. Dada la inoperatividad tecnológica del material mostrado en *Capricornio 1*, es posible que los funcionarios de

---

<sup>73</sup> *Stages to Saturn. A Technological History of the Apollo/Saturn Launch Vehicles*. Washington DC: NASA History Office, 1996.  
<https://history.nasa.gov/SP-4206/sp4206.htm>

la agencia no concedieran excesiva importancia a la trama conspiratoria, aun cuando el sello de la agencia quedaba comprometido en la producción. Con todo, tanto la simulación de la misión como los motivos aducidos por el personaje del administrador, así como eliminación de los propios tripulantes tras el accidente de la reentrada, suponían para la NASA sobrados elementos para un grave descrédito y deterioro de imagen institucional. Sobre todo si se tiene en cuenta que, a mediados de los 70, la agencia se encontraba en verdadera recesión como consecuencia de las restricciones políticas impuestas a sus proyectos y a la pérdida del interés popular en el programa espacial.

Alcanzada la Luna, meta señalada por Kennedy en mayo de 1961, el sentido de la NASA había quedado cuestionado ante el sector político discrepante con la exploración del espacio. Estudios demoscópicos manejados por la agencia en 1992 indicaban que, durante los años de los proyectos Gemini y Apolo, la mayoría de los estadounidenses consideraban el programa espacial como una oportunidad de "ganar a los rusos", más que de alcanzar un hito en la exploración del cosmos; además, las encuestas indicaban un aumento en la proporción de ciudadanos que se oponía al incremento del presupuesto en exploración espacial: de un tercio de la población en 1965 a la mitad en 1975 (Fries 1992: 6).

Como recuerda Klerkx, "los líderes de la NASA siempre han sido dolorosamente conscientes de que, en términos políticos, el programa Apolo era tanto un instrumento como un fin en sí mismo", si bien al mismo tiempo añade que el hecho de que la agencia no quedara desmantelada una vez concluido el vuelo del Apolo 11 "es una prueba de la fuerza con que el éxito quedó enraizado en el imaginario popular. Por desgracia para la NASA, las misiones a Marte y las bases lunares carecían de contenido político alguno" (Klerkx 2004: 14). El experto asegura también en su estudio sobre la historia de la agencia que, mucho antes del alunizaje del *Eagle*, Nixon calculaba cómo minimizar la influencia del programa espacial en la cultura popular y política, convencido como estaba de que "la gloria del programa lunar estaría asociada para siempre a sus predecesores, Kennedy y Johnson, a quienes detestaba" (2004: 169). No obstante, dado que el desmantelamiento de la agencia hubiera supuesto un movimiento equivocado ante buena parte de los ciudadanos —pues una mitad sí aprobaba el programa espacial—, el presidente rechazó el plan post-Apolo de Thomas Paine que

incluía bases lunares, estaciones orbitales y misiones tripuladas a Marte —según el diseño de von Braun, entre otros—, y apostó por el modesto proyecto del transbordador espacial.

*Sueño americano y pesadilla espacial. Subversión de los referentes del ethos*

*Capricornio 1* llegó a las salas estadounidenses en 1977, cuando la tercera etapa evolutiva del *American dream* se encontraba en pleno desarrollo. Según Samuel, el período estuvo caracterizado por los movimientos contraculturales que revisaron los valores del *ethos* y replantearon el propio concepto de prosperidad, al tiempo que se reivindicaba el acceso igualitario a los beneficios del sueño social. A mediados de los años 70, el país se hallaba bajo la convulsión iniciada en la década previa con las marchas contra Vietnam, la agitación en los campus universitarios así como el desprestigio de la clase política, que causó la ruina de Johnson y alcanzó su paroxismo con el escándalo Watergate y la posterior dimisión de Nixon. Todo ello en el contexto de una crisis económica provocada por la carestía energética.

Watson incluye el filme de Hyams en la tradición de otros títulos como *El mensajero del miedo* (John Frankenheimer 1962), *Demasiados secretos para un hombre solo* (Theodore Flicker 1967), *El último testigo* (Alan Pakula 1974) y *Encuentros en la Tercera Fase*: títulos sobresalientes sobre conspiraciones políticas y amenazas de los poderes del Estado contra el ciudadano: "Desde mediados de los años 60 en adelante —afirma Watson—, todos aquellos en una posición de poder se convirtieron en las nuevas mentes maestras que conspiraban para someter a las masas y anular a los disidentes" (Watson 2014: 36). En este contexto narrativo, puede concluirse que existe en *Capricornio 1* una crítica a la degeneración del sueño americano a través de sus referentes socio-narrativos presentes en el sueño espacial, radicalmente subvertidos a lo largo de un viaje interplanetario igualmente frustrado. El desvanecimiento del sueño espacial solo es consecuencia de la evaporación del propio sueño americano, expresado en la corrupción —ficticia aunque efectivamente simbólica— de una agencia estatal que, de conocerse en los medios, arruinaría toda la empresa épica nacional.

El primero de estos referentes subvertidos es la revisión en el filme del concepto de prosperidad, elemento que da sentido al *American dream* como promesa. A

mediados de los 70, la exploración del cosmos comenzaba a difuminarse como sueño colectivo de un país: el coste de una misión a Marte alcanzaba los 24.000 millones de dólares, como explica el administrador Kelloway en el filme, y las presiones de los congresistas contrarios a la financiación del espacio eran mayores que nunca. Por otro lado, al verse implicada en una mentira de tal calibre, se invertía asimismo la imagen de la agencia como agente de un sueño de prosperidad nacional. El fraude de la misión Capricornio 1 afectaba en primer lugar a los líderes del hogar nacional, que con el viaje a Marte debían expandirlo hacia las estrellas: el presidente de Estados Unidos y el administrador de la agencia, James Kelloway. Este liderazgo contaminado queda compensado con el protagonismo de los astronautas, víctimas del complot de la NASA, y del periodista fracasado Robert Caulfield.

La figura presidencial aparece por primera vez de manera explícita en un filme de exploración espacial, más allá de las referencias a través de órdenes firmadas (*La conquista del espacio*) o de una conversación telefónica (*Atrapados en el espacio*). La mención al presidente tiene lugar en la secuencia inicial del lanzamiento del Saturno V, cuando el congresista Peaker, firme defensor del programa espacial, recrimina al vicepresidente Price la ausencia del Comandante en Jefe en Cabo Kennedy. La tensión entre ambos se hace patente: la Casa Blanca no está interesada en promover un programa costoso, mientras el congresista recuerda que el espacio resulta vital para el mantenimiento del liderazgo mundial. La segunda aparición del presidente tiene lugar durante la transmisión de un mensaje a los astronautas, con motivo del aterrizaje de la nave en Marte:

Vosotros, los hombres del Capricornio 1 [...] habéis cruzado la última gran frontera y nos habéis demostrado lo que somos: un pueblo de diferentes colores, religiones e ideologías, y sin embargo un único pueblo. Vosotros sois la verdad básica en nosotros. Vosotros sois la realidad.

La mención directa a la verdad en palabras del primer ciudadano acentúa la ironía del fraude ante los astronautas, verdaderos rehenes en el paisaje marciano del plató donde son obligados a representar la farsa. Por último, el personaje presidencial aparece físicamente en la escena del clímax final, mientras pronuncia su discurso televisado en el funeral por las víctimas de la misión a Marte. Ante las tres viudas y el

administrador de la NASA, el líder político emplea una retórica plena de simbología relativa al *American dream*:

He venido hoy aquí para hablar de esperanzas inacabadas y de sueños incumplidos [...] Su sueño fue capaz de nacer y florecer por el apoyo de millones de ciudadanos de toda América. En un tiempo en que el cinismo era una epidemia nacional, ellos nos dieron algo de lo que estar orgullosos. Es un sueño al que no se debería permitir morir. Una nación está constituida sobre el espíritu de un pueblo [...] Estos tres hombres nos recuerdan nuestras esperanzas sin límites.

La retórica peculiar del sueño americano, que animaba los discursos de Kennedy a comienzos de los años 60, aparece sintomáticamente vacía cuando se evoca en una ficción cinematográfica a mediados de la década siguiente, una vez que Nixon ya había reducido al máximo los planes de la agencia espacial. El desinterés institucional y la apatía del presidente por el primer viaje interplanetario, patentes en el comienzo del filme, contrasta en el desenlace con el elogio patriótico a los astronautas fallecidos, símbolos de un sueño que, como mucho, ha quedado instrumentalizado para el interés político y se espera poco más de él. El discurso fúnebre del personaje presidencial incluye ideas como sueño, esperanza, patria y sacrificio, carentes ya de sentido alguno a estas alturas del guion.

Curiosamente, la retórica del personaje presidencial resulta muy similar a la empleada en un discurso jamás pronunciado por Richard Nixon, elaborado por sus asesores, que debería leer a la nación en caso de que el 20 de julio de 1969 se produjera un fallo de ignición del LEM sobre la superficie lunar y los dos tripulantes del *Eagle* nunca regresaran a casa:

Estos hombres valientes, Neil Armstrong y Edwin Aldrin, saben que no existe esperanza para su rescate. Pero también saben que sí existe esperanza para la humanidad gracias a su sacrificio [...] A través de su exploración, han movido a los hombres del mundo para que se sientan uno solo. A través de su sacrificio, han estrechado aún más los lazos fraternales de la humanidad. En los días antiguos, los hombres miraban a las estrellas y veían a sus héroes en las constelaciones. En los tiempos modernos hacemos lo mismo, pero nuestros



héroes son de carne y hueso. Otros seguirán después y encontrarán su camino a casa. La búsqueda del hombre no terminará (Pyle 2004).

*Liderazgo pionero: pugna entre astronautas y burócratas*

El guion de Peter Hyams presenta al administrador de la NASA, James Kelloway, como cerebro y agente ejecutor de una conspiración para beneficio del sueño espacial. Ciertamente, la ignorancia del presidente sobre el fraude vacía su liderazgo del hogar nacional y le hace culpable por omisión, pues su desentendimiento de una de las agencias nacionales termina afectando gravemente al país. Sin embargo, la peligrosa obsesión del director de la agencia termina por transformarle en el verdadero villano de este argumento de persecución, donde el sueño americano se pervierte en forma de pesadilla espacial para la tripulación del Capricornio 1 y, por extensión, en un mal sueño para toda la sociedad estadounidense.

En su intento de justificar el fraude ante los astronautas, Kelloway rechaza agriamente los argumentos esgrimidos contra el programa espacial incluso desde sus orígenes:

Y entonces, de repente, todos empezaron a hablar de cuánto costaba todo. ¿De verdad costaba 20.000 millones? ¿Y el cáncer, qué? ¿Y los barrios marginales? ¿Cuánto cuestan? ¿Cuánto cuesta un sueño? ¡Por el amor de Dios! ¿Desde cuándo hay contables para las ideas?

En su estudio histórico sobre la agencia, Klerkx distingue dos tipos de administradores de la NASA. Por un lado, aquellos que han asumido desde el principio que la agencia es un instrumento político; por otro, aquellos que llegaron a esta conclusión mucho más tarde. Entre los segundos, el experto incluye

Una lista de soñadores desamparados, defensores de la admirable pero extravagante idea de que la misión de la NASA consiste, por encima de todo, en continuar construyendo sobre el éxito innegable del programa Apolo y, de este modo, extender la frontera de la presencia humana en el espacio (Klerkx 2004: 144).

Kelloway se encuentra evidentemente en el último grupo de administradores, pues se le presenta como un personaje sometido a increíbles presiones, que ha terminado por convertir la misión a Marte en una razón de Estado y en una garantía para la pervivencia del sueño espacial. Si Keith presentaba en *Atrapados en el espacio* un perfil racional, el director Kelloway ofrece un peligroso perfil idealista capaz de transformar el sueño espacial en una gran mentira por el propio bien de la aventura nacional. Donovan se refiere así a los motivos últimos del administrador para ejecutar su plan conspirador, en los que se mezclan y distorsionan los intereses políticos y patrióticos:

El programa espacial es más que exploración y más que avance científico. Es un símbolo de la fuerza de América, de su mantenimiento como superpotencia. Pero este liderazgo se ha erosionado con rapidez. El pesimismo reina en casa. Los americanos sienten que los mejores días de su nación han quedado atrás. Y una misión exitosa a Marte daría a los estadounidenses una razón para estar orgullosos de su país, una razón para creer que solo el mejor país del mundo podría realizar una hazaña como el envío de hombres a otro planeta (Donovan 2011: 93).

Como en el filme de Sturges, los astronautas Brubaker, Willis y Walker pasan de representar el papel de héroes nacionales a encarnar el de víctimas que luchan por su supervivencia, si bien hacia el final del guion se rebelan contra el plan previsto —su eliminación— y deciden actuar. De todos ellos, solo Brubaker consigue regresar con su familia y pone en evidencia la conspiración al presentarse en su propio funeral.

La cooperación final entre Brubaker y el periodista Caulfield subraya el elemento doméstico del sueño americano en el argumento de *Capricornio 1*. Los tripulantes de la nave son pioneros, héroes que representan el incesante espíritu de búsqueda del *ethos* a través del viaje. Al mismo tiempo, el daño infligido a sus familias queda extrapolado en el filme a toda la sociedad estadounidense, a cada hogar, si se toman en su sentido auténtico las palabras del presidente en el funeral y no como una imagen retórica vacía. Por otro lado, el periodista consigue desentrañar el caso precisamente tras introducirse en el corazón de un hogar estadounidense para denunciar un fraude equiparable al asunto Watergate. De este modo, las dos víctimas —un

astronauta como pionero, y un periodista como garante de las libertades esenciales—terminan elevándose a la categoría de triunfadores.

Hyams apela también al heroísmo del astronauta a través de la trama familiar de Brubaker, de manera que los elementos nacional y doméstico aparecen unidos en varios momentos del filme. Así, su esposa Kay lee durante la escena de la videoconferencia una redacción escolar escrita por su hijo en la que afirma orgulloso que su padre "está haciendo algo para el bien de la gente, por una vida mejor". En cuanto personaje, el hijo de Brubaker constituye una alegoría a la pervivencia del sueño americano en las siguientes generaciones, elemento esencial del *ethos* que también queda subvertido en el filme a causa del fraude. El comandante de la misión ha participado, de modo forzoso, en la transformación del *American dream* en una pesadilla donde la mentira del sueño espacial corre peligro de transmitirse peligrosamente de padres a hijos, en una gesta épica que carece ya de sentido alguno y que, por encima de todo, se ha vuelto letal para su propio pueblo.

Durante el simulacro televisado de aterrizaje en Marte, Brubaker desciende del LEM y clava la "Old Glory" sobre el planeta mientras dice: "No reclamamos este planeta en nombre de los Estados Unidos. Lo reclamamos en nombre de todos los pueblos de la Tierra. Esperamos que nuestra visita aumente el entendimiento de la raza humana". Pese a la ironía de esta última frase, la referencia a la diversidad de etnias y pueblos, también destinatarios de las promesas del sueño americano, queda reflejada en la presencia del primer astronauta afroamericano del programa espacial en la historia del cine. En la historia real de la NASA habrían de pasar seis años para que se alcanzase este hito, ya en la etapa del transbordador espacial. La presencia del actor O.J. Simpson en el *Capricornio 1* se debió, fundamentalmente, a las presiones de su agente sobre los productores y no tanto a una reivindicación relacionada con los derechos civiles. No obstante, la ruptura de la tónica racial en la representación fílmica de los viajes espaciales supuso un primer paso para mostrar, ante el gran público, la igualdad de oportunidades en el acceso al sueño americano. Aunque, en el caso de *Capricornio 1*, se trató más bien de la primera construcción de una pesadilla espacial en un paisaje desértico que —como bromea los propios astronautas en el filme— se parece demasiado a Marte.

<b>Capricornio 1</b> Peter Hyams, 1977				
PERÍODO EVOLUTIVO DEL AMERICAN DREAM: Tercera etapa. Anti-paraiso, años 70			GÉNEROS DE REFERENCIA: <i>Thriller</i> . Drama político	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Prosperidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Cuestionamiento de los beneficios científicos y estratégicos de la exploración espacial</li> <li>•Coste humano de la exploración espacial, frente a los costes de imagen nacional</li> <li>•Reducción de la exploración espacial a un imaginario retórico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Elevado coste del programa espacial: distanciamiento institucional de la NASA</li> <li>•Tensión entre las facetas del programa espacial como empresa nacional y como empresa científica</li> <li>•Desvanecimiento del sueño espacial como sueño americano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Libertad de prensa y triunfo de la verdad como valores populares de prosperidad</li> <li>•Liderazgo de los astronautas frente a los burócratas de la agencia</li> <li>•Imagen negativa de la NASA</li> <li>•Fallo tecnológico como consecuencia de un sistema viciado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Tensión entre concepciones de prosperidad como meta interior: nivel político (presidente y administrador de la NASA), nivel militar (astronautas), nivel social (prensa)</li> <li>•La conspiración como amenaza de la auténtica prosperidad social</li> </ul>
<b>2. Viaje de fundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Inversión de la frontera</li> <li>•Viaje pionero por el desierto</li> <li>•Fragilidad del viajero en entorno hostil del planeta Tierra</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Frontera espacial en el desierto, imaginario del American dream</li> <li>•Astronauta superviviente como refundador de los valores nacionales</li> <li>•Espíritu de búsqueda y supervivencia</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Astronautas como pioneros en el desierto</li> <li>•Rebelión patriótica de los astronautas</li> <li>•Trayecto: peligros derivados del escenario hostil en el desierto</li> <li>•Persecución contra el biplano: imagen de la aviación pionera, asociada al astronauta</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Trama de viaje: búsqueda del hogar</li> <li>•Objeto: Huida y persecución</li> <li>•Heroísmo colectivo: hazaña de superación, cooperación entre la prensa y los astronautas</li> </ul>
<b>3. Construcción del hogar doméstico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Instrumentalización y victimización del hogar familiar del astronauta por parte de la agencia espacial</li> <li>•Contraste entre hogar familiar y exploración de pioneros</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Las familias americanas, víctimas del dilema seguridad-libertad</li> <li>•Ruptura del vínculo hogar nacional-hogar doméstico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Prospección del espacio ignoto: América, redescubierta como fraude por los pioneros del espacio</li> <li>•Polaridad épica: reivindicación del astronauta como héroe familiar comunitario sobre el aventurero mundano</li> <li>•Alianza prensa-familia frente a la conspiración de los poderes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Familia del astronauta como dimensión emocional del relato</li> <li>•Familia del astronauta como instrumento de la imagen nacional</li> <li>•Objeto: supervivencia familiar y denuncia del fraude, por encima de la misión</li> </ul>
<b>4. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Expansión del hogar nacional en un falso territorio de frontera</li> <li>•La NASA como agencia espacial civil, instrumento de opresión</li> <li>•Sueño espacial como pesadilla americana</li> <li>•Ruptura del vínculo entre población y Estado garante del American dream</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ausencia de enemigo exterior: el Estado como fuerza hostil</li> <li>•Desvinculación entre programa espacial y Presidencia</li> <li>•Sueño espacial como meta obsesiva de una agencia estatal</li> <li>•Heroísmo nacional, limitado a las víctimas de la conspiración: astronautas y periodistas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Perfiles heroicos: astronauta pionero, periodista</li> <li>•Liderazgo discutido: presidente de Estados Unidos, administrador de la NASA</li> <li>•Indiferencia del presidente de Estados Unidos ante la exploración espacial</li> <li>•Cambio de escenarios: del espacio exterior al desierto nacional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Escenario hostil provocado por la propia agencia espacial</li> <li>•Trama: espectáculo televisivo como expansión del hogar nacional</li> <li>•Restricción de los peligros a los fallos de la propia tecnología y a la tensión provocada por la persecución</li> <li>•Conflictos provocados por la conspiración: tensión burócratas de la agencia-astronautas; tensión agencia-presidencia; tensión prensa libre-poderes fácticos; tensión entre políticos en torno al debate espacial</li> <li>•Espacio ignoto: mundo extraordinario del astronauta perseguido</li> </ul>
<b>5. Providencialismo y sentido de misión</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Retórica vacía del sueño espacial en el discurso de la Presidencia y de la agencia espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•La exploración espacial y el heroísmo pionero, reducidos a un imaginario opresivo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Referencias al pasado de la exploración espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Inversión del escenario de misión: del espacio interplanetario al propio país en peligro</li> </ul>
<b>6. Igualdad de oportunidades</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Referencia crítica a la instrumentalización de las esposas de los astronautas en el programa espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•La esposa del astronauta, vértice entre los ámbitos familiar y profesional de los astronautas</li> <li>•La esposa del astronauta como clave en la imagen del programa espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Visión crítica de los estereotipos femeninos de los 50, en una producción de mediados de los 70</li> <li>•Escenarios: ámbito de imagen pública (control de misión, funeral de Estado)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Arquetipo de la esposa del astronauta como rehén de la conspiración, y como referente emocional para la imagen patriótica del programa</li> <li>•Primer astronauta afroamericano en una producción de Hollywood</li> </ul>
<b>7. Garantía del sueño a las futuras generaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•La instrumentalización del sueño espacial, reivindicada como falso valor educativo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Fascinación de la exploración espacial en el público juvenil</li> <li>•Ruptura del mito del progreso</li> <li>•Replanteamiento de los valores de la exploración espacial ante la futura generación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Primera aparición del arquetipo del hijo del astronauta</li> <li>•Adulteración del sueño espacial juvenil por intereses espurios</li> <li>•Ruptura de la imagen épica y patriótica del astronauta ante nuevas generaciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Conflicto interior determinante: la integridad y la identidad del astronauta como padre, antes que como instrumento</li> </ul>

## **6.5. Reflexión sobre el imaginario cinematográfico de la exploración espacial y el *American dream*: dos décadas de carrera espacial**

Durante la tercera etapa evolutiva del *American dream*, situada entre 1961 y 1980, Samuel distingue un amplio período de transición social y cultural que transformará decisivamente los valores de identidad nacionales, y que marca una evolución desde la sociedad del *New Deal* hacia la sociedad de los movimientos contraculturales de los años 70. En la primera década de este período se produce un impulso de la exploración espacial con la creación de la NASA y Estados Unidos alcanza sus primeros éxitos gracias a los programas Mercury y Gemini, precursores del Apolo. La conquista del espacio deja de ser un proyecto en el imaginario norteamericano para adquirir presencia histórica, concretada su culminación en el reto de Kennedy de situar un hombre en el espacio antes de 1970.

Sin embargo, a medida que se produce el avance de los programas espaciales durante la década de los 60, al mismo tiempo se advierte el desinterés de Hollywood por el cine de exploración espacial verosímil, por otro lado compensado con la proliferación de producciones de ciencia-ficción fantástica. Este fenómeno de desinterés apreciado en el sector del entretenimiento coincide con la dislocación entre la realidad del programa espacial y el imaginario espacial soñado por la audiencia, más inclinado hacia el futuro que hacia el presente. De hecho, el título que rompe la aridez del género de viajes espaciales, *2001: una odisea del espacio*, relata una historia proyectada treinta y tres años adelante en la exploración espacial, dentro de un contexto entusiasta ante la cercana culminación del programa Apolo.

En el cine fantástico de ciencia-ficción se advierte, al mismo tiempo, una visión del espacio contagiada por el pesimismo belicista y en ocasiones marcada por el apocalipsis tecnológico, notas que contrastan con el optimismo de las series televisivas centradas en la exploración del cosmos. Esta perspectiva negativa se enmarca en los fenómenos contraculturales que surgen a finales de la década de los 60, y que originarán un replanteamiento de los valores y claves del sueño americano en la década siguiente.

Coincidiendo con el éxito de los programas espaciales, Apolo en especial, la NASA se implica en el asesoramiento científico de títulos cinematográficos entre los que sobresalen *2001* y *Atrapados en el espacio*. En este último se emplea tecnología del momento y el propio logo de la agencia aparece por primera vez en un filme. Sin embargo, la restricción de los proyectos de la agencia que domina la década de los 70 abrió un período de desencanto hacia los hitos de la exploración del cosmos, que conllevaría el retroceso de la frontera espacial desde la Luna hasta la órbita terrestre, mientras los viajes interplanetarios se reservaban a misiones no tripuladas. El resto de la década, en la que no sobresalen títulos de ciencia-ficción de base realista, quedó ocupada por la expectativa ante el programa del transbordador espacial. En los 70 se aprecia, por tanto, un retroceso en el imaginario cinematográfico de exploración del espacio como consecuencia de la restricción del mismo concepto de viaje, clave socio-narrativa que materializa la idea de expansión propugnada por el *American dream*.

Resulta sintomático que, tras *2001* y *Atrapados en el espacio*, el único título destacable sea *Capricornio 1*, estrenado antes de que finalice el período. Por entonces, el influjo de las tendencias contraculturales en los géneros populares de ficción fomentó una desconfianza ante los poderes y símbolos del hogar nacional, entre ellos las agencias estatales como la NASA o proyectos en otro tiempo considerados como patrióticos, como el programa espacial. Al mismo tiempo, el propio concepto de prosperidad se desviaba de la exploración tecnológica, mientras las teorías de la conspiración, alentadas por el caso Watergate y el poder de la industria de armamento durante la guerra de Vietnam, contribuyeron a la falta de interés por el espacio como escenario de ficciones verosímiles. Los tres títulos mencionados componen un eje del declive experimentado por el género entre 1961 y 1980: del entusiasmo por el futuro espacial en *2001: una odisea del espacio*, al presente incierto de la NASA en *Atrapados en el espacio*, para finalizar con la impotencia tecnológica ante los viajes interplanetarios en *Capricornio 1*. A finales de los 70, el sueño espacial parecía desvinculado del sueño americano, mientras las ilusiones nacionales contenidas en el famoso discurso de Kennedy en la Universidad de Rice se desvanecían ante el avance del *Anti-paraiso*, metáfora empleada por Samuel para sintetizar el segundo período crítico en la evolución histórica del *American dream*.

En este eje integrado por la mencionada tríada cinematográfica, el progreso científico y la exploración espacial abandonaban progresivamente su vínculo con el concepto de prosperidad, la clave socio-narrativa nuclear del sueño americano. Al mismo tiempo, hogar nacional y hogar doméstico quedaban también desvinculados. En solo un año, el optimismo del futuro espacial expresado en *2001* se transformaba en la insegura realidad de la agencia en *Atrapados en el espacio*, filme que subrayaba la desunión entre la Presidencia de la nación, la administración de la NASA y los astronautas del programa: una descomposición del sueño que reflejaba la crisis del propio programa tras el cambio de administración política. Presidencia, administración y astronautas conformaban un liderazgo sólido en mayo de 1961, tras el vuelo triunfal de Shepard. La unidad del hogar nacional en torno al imaginario espacial desaparecía finalmente en *Capricornio 1*, invadido en los 70 por la retórica cínica de políticos y burócratas. Como consecuencia, el sentido de misión quedaría asimismo relegado a una pieza más de esta retórica, asociada al idealismo ya caduco del administrador de la NASA en *Atrapados en el espacio*, último filme donde se apela a esta clave del sueño americano hasta su rehabilitación catorce años más tarde en *Elegidos para la gloria*.

En los títulos de John Sturges y Peter Hyams, la clave socio-narrativa del hogar doméstico experimenta una evolución desde el protagonismo de los astronautas como pioneros hasta el énfasis en sus familias y, de manera especial, en sus esposas. En *Atrapados en el espacio* se realiza una crítica explícita al trato recibido por las mujeres de los aventureros espaciales, relegadas por la NASA a instrumentos promocionales. Al mismo tiempo, en este título se pone en evidencia el uso de estereotipos femeninos de la mujer como apoyo emocional de los héroes espaciales y referente de estabilidad para la imagen patriótica del programa. Esta postura crítica, en sintonía con el movimiento de derechos de la mujer surgido en los años 60, también aparece en *Capricornio 1*, si bien en este filme el arquetipo de la esposa del astronauta se lleva hasta el extremo de la victimización. La igualdad de oportunidades en el acceso al sueño espacial no se refleja en el futuro espacial imaginado por Kubrick ni en el presente real o alegórico de Sturges y Hyams, tanto para la mujer como para las minorías étnicas y raciales del país.

El eje constituido por los tres filmes describe, finalmente, un arco desde el optimismo de *2001* hasta la amargura de *Capricornio 1*, filme que muestra el desvanecimiento del sueño espacial a través de su frustración en la generación futura. El

filme muestra por primera vez el arquetipo del hijo del astronauta, cuyo orgullo queda destruido de modo alegórico tras hacerse patente un fraude que, por otro lado, parece reflejar la frustración de todo el programa espacial. Se trata de una lectura especialmente crítica, que coincide además con la propia frustración ciudadana ante la traición de sus políticos, expresada en el caso Watergate, en la sangría juvenil de Vietnam o en los conflictos raciales que afectaban a los núcleos urbanos del país. La visión del *Anti-paráiso* se refleja de manera gráfica en el filme de Hyams: el sueño espacial no forma parte del sueño americano, entre otras cosas porque ha dejado de constituir una promesa para las generaciones futuras.





# 7.

## La reinvencción del espacio en los años del renacimiento patriótico (1981-1990)

En enero de 1970, seis meses después del regreso triunfal del Apolo 11, Wernher von Braun escribió un artículo sobre el futuro de la exploración espacial para su antiguo editor de *Collier's*, ahora al frente del semanario *Reader's Digest*. El texto pretendía corregir las expectativas soñadas por el científico en los años 50 y, al mismo tiempo, impulsar el espíritu pionero en la nueva etapa abierta por el programa Apolo, que podría extenderse finalmente hacia el espacio interplanetario. Sin embargo, la publicación rechazó la propuesta aduciendo que sus millones de lectores ya no estaban interesados en el espacio exterior. Realizado el sueño de Kennedy, los viajes espaciales suscitaban una mezcla de indiferencia y rutina en el imaginario socio-narrativo de un país cuyos dirigentes, por otro lado, habían recortado el alcance y la inversión de las misiones al espacio. Vencidos los soviéticos en la carrera espacial, la propia existencia de la NASA se discutía en los círculos políticos y mediáticos. Tan solo el programa del transbordador espacial mantenía activa la exploración del cosmos y justificaba la supervivencia de la agencia, al menos por tres décadas más.

Años más tarde, la etapa abierta en los 80 comenzó con expectativas muy diferentes. Samuel identifica este período como la década del renacimiento patriótico del *American dream*, coincidente con el retorno de los republicanos a la Casa Blanca tras la victoria de Ronald Reagan sobre Jimmy Carter. El eslogan electoral del ticket conservador, "Make America great again" ("Hagamos grande América de nuevo"), resumía el objetivo de devolver la autoestima a una sociedad que, tras experimentar

acontecimientos como el escándalo Watergate, la guerra de Vietnam o la crisis de los rehenes en la embajada de Teherán, difícilmente reconocía en su nación una tierra de liderazgo, promisión y prosperidad. Durante la etapa del *Anti-paraiso*, la estrecha vinculación entre sueño americano y sueño espacial había experimentado una simultánea caída, simbolizada en títulos cinematográficos como *Capricornio 1*. Sin embargo, ambos sueños parecieron resurgir de nuevo cuando, una vez operativo el transbordador *Columbia*, la administración Reagan prometió la puesta en marcha de una estación orbital.

El progreso en la economía nacional y la recuperación del prestigio internacional, objetivos acometidos en la nueva etapa, generaron una corriente de recuperación de confianza en las instituciones políticas. Esta tendencia se abrió cauce a través de los medios de comunicación y del cine, que comenzaron a reflejar la realidad social desde una perspectiva opuesta a la del movimiento contracultural. La recuperación de la aventura en los géneros cinematográficos populares contribuyó a la ola de optimismo social que, a diferencia de los argumentos habituales en los títulos del Nuevo Hollywood, promovía los valores épicos tradicionales inscritos en el *ethos* nacional. Como advierte Leonard Steinhorn, experto en comunicación presidencial, "creo que la única área en la que Reagan provocó su mayor impacto fue la narrativa del *American dream*" (Kiehl 2004).

En este capítulo se estudiará este resurgimiento de la exploración espacial, fenómeno que discurre en paralelo con la recuperación de los valores tradicionales del sueño americano, tal como se expresó en el cine de viajes espaciales de los 80 de corte fantástico o verosímil. A continuación se abordará el impacto social ejercido por las visiones de dos escritores, Norman Mailer y Tom Wolfe, a través de sus novelas reportaje sobre el programa espacial en los años previos al arranque de la nueva década: *Un fuego en la Luna* y *Lo que hay que tener*. Los dos exponentes del Nuevo Periodismo proporcionan en sus relatos claves históricas y sociales, así como una renovación de temas y arquetipos dramáticos —fílmicos y literarios— que influirían de modo especial en la futura narrativa de exploración espacial.

La década de los 80 tan solo ofrece un título relevante a este respecto: *Elegidos para la gloria*, basada en la novela de Wolfe. Sin embargo, la película supuso la

primera recreación filmica de la carrera espacial en la historia del cine, a través de una fórmula de hibridación genérica que combina el *biopic* colectivo con la aventura, el wéstern clásico, la comedia y el melodrama tradicional de Hollywood. Como se verá, se trata de una obra fundamental en la evolución del género de viajes espaciales, pues marcaría la pauta de otros títulos de décadas venideras que recrean o imaginan la exploración del cosmos desde la verosimilitud científica.

### 7.1. Reactivación de la exploración espacial

En septiembre de 1969, una comisión dirigida por el vicepresidente Agnew ofreció a Nixon tres líneas de trabajo para los futuros proyectos de la NASA: una lanzadera espacial y un estación orbital por un coste que variaba entre 4.000 y 5.700 millones de dólares anuales; una misión tripulada a Marte por 8.000 millones al año; o Marte, la lanzadera espacial y estaciones orbitales y lunares por un coste estimado entre 8.000 y 10.000 millones anuales. El informe, que llevaba por título "Programa espacial Post-Apolo: Instrucciones para el futuro", aseguraba que tras los éxitos del Apolo, las sondas marcianas Mariner 6 y Mariner 7, y los satélites de aplicaciones meteorológicas y comunicativas, la exploración espacial se encontraba en su momento culminante. El informe argumentaba:

La carrera espacial con los soviéticos está ganada a corto plazo. Para asegurar nuestra actual posición, una de las principales fortalezas del programa espacial de Estados Unidos ha consistido en su naturaleza públicamente abierta, así como en la variedad de los logros científicos y aplicaciones que han acompañado su exitoso programa tripulado<sup>74</sup>.

El documento señalaba la exploración planetaria como objetivo de referencia para la nueva etapa en la exploración espacial de la NASA, algo que debía empezar con el establecimiento de una estación orbital con capacidad estimada entre 50 y 100 tripulantes, y continuar con una misión a Marte que tendría lugar en un plazo de doce años. La propuesta, escrita en tono entusiasta pero realista, apelaba indirectamente al

---

<sup>74</sup> Informe del Space Task Group "The Post-Apollo Space Program: Directions for the Future", septiembre de 1969. NASA Historical Reference Collection, History Office, NASA Headquarters, Washington DC. <https://www.hq.nasa.gov/office/pao/History/taskgrp.html>

sueño americano como referente del excepcionalismo estadounidense que había permitido la conquista de la Luna antes del final de la década, tal como Kennedy había prometido en su discurso de mayo de 1961 ante el Congreso. El informe especificaba:

El aterrizaje sobre la Luna ha capturado la imaginación del mundo. Ahora queda rotundamente claro ante el hombre de la calle, y ante los líderes políticos del mundo, que la humanidad tiene a su servicio una nueva capacidad tecnológica con una importante característica, consistente en una aplicabilidad que trasciende las fronteras nacionales. Si mantenemos la identificación del mundo con nuestro programa espacial, tendremos la oportunidad de ejercer influencia política sobre las naciones y los pueblos así como en sus recíprocas relaciones, que a la larga podrían ser muy estrechas<sup>75</sup>.

La respuesta de Nixon al informe consistió en la elección de una cuarta posibilidad, no contemplada en el memorándum: la construcción de una lanzadera espacial sin estaciones orbitales, con la excepción del laboratorio Skylab habilitado a partir de los restos del programa Apolo. La decisión acarreó un recorte presupuestario para la NASA y una reorientación de la exploración espacial que, como se ha comentado páginas atrás, supuso el retroceso de la frontera del cosmos hasta la órbita terrestre. Durante los mandatos de Nixon, tanto el personal como los recursos de la agencia experimentaron tal reducción que en el Centro Espacial y de Cohetes de Huntsville se conoció a la brecha que se abría en la agencia como "la gran masacre" (Adams y Balfour 2009: 335).

#### 7.1.1. Proyectos espaciales de los 80. La estación orbital *Freedom*

La involución de la exploración espacial provocada en los años 70 comenzó a corregirse el 12 de abril de 1981, con el primer vuelo orbital del transbordador *Columbia*. El proyecto de la lanzadera espacial abandonaba así las misiones protagonizadas por el *Enterprise* —que solo realizaba vuelos suborbitales— y comenzaba un período que, a lo largo de la década de los 80 y hasta la clausura del programa en 2011, convertiría los viajes al espacio cercano en poco menos que una rutina para el ciudadano estadounidense. Durante el primer mandato de Ronald Reagan

---

<sup>75</sup> Informe del Space Task Group, 1969.

(1981-1985), la mejora material del país y la recuperación de su liderazgo estratégico propiciaron un entendimiento entre la NASA y la Casa Blanca de cara a un nuevo impulso en la exploración científica, tecnológica y comercial del cosmos.

Reagan tomó la primera medida el 4 de julio de 1982 con la aprobación de una estación en órbita a la Tierra, paso lógico tras el desarrollo de la lanzadera espacial. En aquella fecha, con motivo del aterrizaje del *Columbia* en la Base de Edwards, el presidente republicano comparaba la clausura de la fase experimental del transbordador con "el equivalente histórico a la colocación del clavo de oro que coronó el cierre del primer ferrocarril transcontinental"<sup>76</sup>. En 1983, un equipo de trabajo de la NASA señaló que la construcción de una estación orbital supondría el desarrollo de una docena de actividades comerciales, desde la generación de componentes farmacéuticos hasta la producción de cables de fibra óptica. Al mismo tiempo, una comisión de ejecutivos empresariales pidió al presidente la adopción de una política que favoreciera, por primera vez, la inversión privada en la exploración espacial. En enero de 1984, Reagan solicitó a la NASA que la construcción de una estación orbital permanentemente habitada tuviera lugar antes de una década: el anuncio se realizó durante el discurso sobre el estado de la Unión de aquel año, en un tono semejante al empleado por Kennedy en mayo de 1961 cuando anunció el envío de una misión tripulada a la Luna.

De acuerdo con la propuesta del entonces administrador de la agencia, James Beggs, la estación espacial podría funcionar al mismo tiempo como laboratorio científico y tecnológico; observatorio de la Tierra y del universo; núcleo de transporte, reparación y mantenimiento de carga y vehículos; planta de instalación para el montaje de estructuras; planta de fabricación comercial y, finalmente, almacén de carga y recambios. Entre 1984 y 1993, el proyecto sufriría diversas modificaciones. Entre tanto, durante las misiones de la lanzadera se realizaron diversos paseos espaciales con objeto de experimentar técnicas de construcción de la futura estación.

En 1984 se esbozó un primer diseño de estación denominado *Power Tower* en el Centro Espacial Johnson de Houston, consistente en una estructura de quilla central con

---

<sup>76</sup> Discurso con motivo del regreso del transbordador *Columbia* de su cuarta misión. Ronald Reagan: 4 de julio de 1982. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=42704>

una masa de módulos concentrados en el extremo inferior, apuntando hacia la Tierra, mientras el superior quedaba destinado a paneles solares. En 1986, el proyecto fue modificado y derivó en el diseño *Dual-Keel* (doble quilla), que concentraba los módulos en una viga central con objeto de crear un entorno de micro-gravedad más satisfactorio. Además, se preveía el uso ocasional del transbordador espacial para trabajos experimentales. Sin embargo, la explosión del orbitador *Challenger* aquel mismo año provocó el replanteamiento de la estación por razones de seguridad y presupuesto, entre otros motivos. A comienzos de 1986 el diseño de la estación espacial presentaba una reducción notable de sus instalaciones, que se limitaron un año después a una estructura de quilla única con paneles solares en un extremo y un núcleo de laboratorios y módulos habitables situado en la parte central. En 1988 se decidió que la estación orbital, bautizada por Reagan con el nombre de *Freedom*, tendría una extensión de 47 metros cuadrados y una capacidad para siete astronautas.

A finales de la década, con George H. W. Bush en la Casa Blanca, la NASA abandonó definitivamente el diseño de la estación, pues el proyecto se consideraba sobrecargado, fuera de presupuesto y de complicado ensamblaje. Entre 1984 y 1993 se habían realizado hasta siete revisiones de un proyecto que, debido a su cuestionamiento científico y presupuestario, contaba con la oposición abierta del Congreso. La estación *Freedom* no llegó a construirse ni formó parte del programa de la lanzadera espacial. En octubre de 1993, con el demócrata Bill Clinton en la presidencia del país, la NASA y la Agencia Espacial Federal Rusa acordaron la fusión de sus proyectos para iniciar la creación de la Estación Espacial Internacional.

## **7.2. Bonestell y Collier's. Referentes de los 50 para una reinversión del sueño espacial**

A comienzos de la década de los 80, el entendimiento entre la NASA y la Casa Blanca para la reanudación de la exploración espacial se puede advertir en un uso paralelo de los referentes tradicionales del *American dream* relativos a la prosperidad, el viaje y la expansión del hogar nacional. En estos años, el *ethos* estadounidense se hizo presente en los proyectos espaciales a través del espíritu de la frontera, mito característico de la segunda etapa evolutiva del sueño americano según Samuel: la

transcurrida entre 1945 y 1960, en la que el núcleo mitológico y los valores de identidad del *ethos* experimentaron su mayor proyección social.

Durante los mandatos de Reagan y Bush padre en los años 80 se rehabilitó, además, el imaginario espacial popularizado en los inicios de la exploración espacial, precisamente en un período en que el país vivía una oleada de optimismo patriótico. A la mencionada referencia de Reagan al ferrocarril transcontinental, realizada durante el retorno del *Columbia* en 1982, siguieron evocaciones de políticos y funcionarios públicos a otras gestas de los exploradores estadounidenses que culminaban en el proyecto Apolo. Aquel mismo año, el administrador de la NASA James Beggs justificaba sí la construcción de la estación orbital ante una convención de inversores e ingenieros:

[Los estadounidenses tienen] la urgente necesidad de poner nuevos caminos en los mapas, de explorar lo desconocido. Ese impulso llevó a Lewis y Clark a cruzar un territorio inexplorado. Guió a los almirantes Peary y Byrd hasta las aguas congeladas de los polos. Condujo a Lindbergh a un vuelo solitario sin escalas a través del Atlántico y sostuvo a doce americanos mientras caminaban sobre la Luna. La necesidad de conocer lo desconocido construyó nuestra nación [...] Está claro que, si perdiéramos esta urgencia de conocer lo desconocido, dejaríamos de ser una gran nación. Debemos continuar avanzando hacia las fronteras del conocimiento. En ningún lugar resulta más grande este reto que en la continua exploración de la última frontera: el espacio (Beggs 1982: 15133).

En 1969, el entonces administrador de la NASA Thomas Paine ya se había referido a la exploración espacial como una continuación de la aventura iniciada por los descubridores europeos del nuevo continente, motivo frecuente entre los iconos del Capitolio y otros monumentos nacionales: "Al navegar por el nuevo océano del espacio —evocaba— continuamos la misma clase de exploración que los primeros navegantes emprendieron desde Europa occidental, a bordo de sus naves" (Paine 1969: 11). Un año más tarde, Paine fue depuesto de su cargo en la agencia por su insistencia ante la administración de Nixon en favor de los proyectos de una base lunar, una estación orbital y una misión a Marte. Sin embargo, en 1986 reapareció al frente de la Comisión Nacional del Espacio creada por el Congreso y por el propio Reagan para establecer los



pasos de la exploración espacial hacia el siglo XXI. En su informe de aquel año, el viejo defensor de la aventura cósmica ilustraba su informe ante los políticos acudiendo a la iconografía clásica de los años 50, que McCurdy describe así:

Abría su informe el famoso diorama de Chesley Bonestell de 1952, que retrataba la esperanza de una estación espacial permanente, una lanzadera espacial con alas y un inmenso telescopio. Más adelante, una ilustración más reciente del artista espacial Robert McCall representaba esos mismos proyectos, ya cumplidos o aprobados: el diseño de la entonces estación espacial *Freedom*, el ya existente transbordador espacial de la NASA y el telescopio espacial Hubble (McCurdy 2011: 58).

El proyecto presentado por la Comisión Nacional del Espacio en 1986 supuso algo más que una invocación al espíritu pionero del pasado. El informe, impulsado por un administrador de los tiempos pioneros, presentaba algunos de los proyectos soñados en la década de los 50 como auténticas realidades, gracias a la voluntad emprendedora de la generación previa a la que él pertenecía. Paine había participado en los programas espaciales de la incipiente agencia espacial y, de manera alegórica, apelaba a la recuperación de un espíritu que, tras culminar con la llegada a la Luna, quince años después languidecía por falta de la debida iniciativa. La continuación de la exploración espacial se apoyaba en la necesidad de prolongar y dar cumplimiento a una aventura nacional, vital para la supervivencia del hogar y del propio sueño americano.

Pero además, la apelación a Bonestell y a la imaginería de *Collier's* constituía toda una reivindicación de los valores de identidad del *ethos* que conllevaba aquella iconografía, al tiempo que tendía un puente entre dos generaciones de estadounidenses. Por ese motivo, en el imaginario espacial de los 80 puede hablarse de un elemento socio-narrativo de conexión intergeneracional que, como se vio en los capítulos iniciales, constituye una de las siete claves esenciales del sueño americano: el afán por garantizar o prolongar el sueño americano en la siguiente generación.

### 7.2.1. La Iniciativa de Exploración Espacial. Reactivación del optimismo colectivo

Un año más tarde, en 1987, el nuevo administrador de la NASA James Fletcher puso en marcha la Oficina de Exploración (*Office of Exploration*) con el objetivo de conseguir apoyos para futuros programas espaciales destinados a la Luna y a Marte. La iniciativa coincidía con la aprobación por parte del presidente Reagan —hacia el final de su segundo mandato— de una directiva de política espacial por la que se pretendía expandir la presencia y la actividad humana más allá de la órbita de la Tierra, hacia el sistema solar, para lo cual se indicaba a la NASA que iniciara

El desarrollo sistemático de las tecnologías necesarias para posibilitar y apoyar una serie futuras misiones tripuladas. Este programa tecnológico (Pathfinder) estará orientado a la directiva presidencial sobre un programa centrado en la exploración humana del sistema solar<sup>77</sup>.

Siguiendo las indicaciones de la directiva presidencial, un grupo de trabajo de la agencia espacial elaboró en 1989 un plan para la activación de un puesto avanzado en la Luna y una expedición tripulada a Marte. Por primera vez, la expansión proyectada a finales de los 60 adquiriría carta de naturaleza veinte años más tarde. Como recuerda McCurdy (2011: 58), George H. W. Bush fue aquel año más lejos que ningún otro líder político del pasado cuando, desde las escaleras del Museo Smithsonian del Aire y del Espacio en Washington, sugirió que los humanos superarían algún día las fronteras del sistema solar y vinculó esta aspiración con el propio *ethos* nacional:

Vosotros, hijos del nuevo siglo, levantad vuestros ojos a los cielos y uníos a nosotros en un gran sueño, un sueño americano, un sueño sin límites [...] Viajaremos a estrellas vecinas, a nuevos mundos, para descubrir lo desconocido. Y esto no sucederá durante mis años de vida, ni probablemente durante los años de mis hijos: será un sueño realizado por futuras generaciones, pero debe comenzar con esta generación<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> "Presidential Directive on National Space Policy", 11 de febrero de 1988.

<https://www.hq.nasa.gov/office/pao/History/policy88.html>

<sup>78</sup> Discurso con motivo del 20º aniversario de la llegada del Apolo 11 a la Luna. George H. W. Bush: 20 de julio de 1989. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=17321>

El discurso, pronunciado con motivo del 20º aniversario de la llegada del Apolo 11 a la Luna, resumía brevemente los tres objetivos básicos —estación *Freedom*, base lunar, misión a Marte— de la que se conocería como Iniciativa de Exploración Espacial (*Space Exploration Initiative*), programa con el que Bush padre deseaba culminar la tarea iniciada por su predecesor en la presidencia.

Sin embargo, la oposición del Congreso y la permanente elevación de su presupuesto terminó frustrando un sueño concebido en los años 50 y 60 en circunstancias históricas muy distintas, cuando la presión de la carrera espacial y las tensiones de la guerra fría propiciaron la unanimidad política y la inversión necesarias para afrontar un programa espacial de audaces objetivos. Por entonces, la pugna tecnológica con los soviéticos había empezado a ceder el 20 de julio de 1969, cuando el temor de "irse a dormir bajo una Luna roja" expresado por Lyndon Johnson se había desvanecido para siempre. En 1975, el programa Apolo-Soyuz cerró definitivamente la carrera espacial. La guerra fría, por otro lado, concluida durante el segundo mandato de Reagan, se había declarado oficialmente vencida tras la caída del muro de Berlín en 1989 y la posterior disolución de la Unión Soviética a finales de 1991. Reagan había evocado el discurso de Kennedy de mayo de 1961 al anunciar la construcción de la estación orbital antes del final de una década. Sin embargo, pese al entendimiento entre la NASA y la Casa Blanca sintonía sin precedentes en los últimos tres mandatos presidenciales—, el cumplimiento del sueño americano a través del sueño espacial no llegó a producirse en ninguno de los tres objetivos propuestos.

Durante la década de los 80 sí se produjo, en cambio, una reactivación del imaginario del *American dream* en forma de aventura nacional tradicional. En primer lugar, la aprobación de la estación espacial *Freedom* y la Iniciativa de Exploración Espacial embarcaron a la sociedad estadounidense en un viaje de exploración colectivo que, además de buscar la expansión del hogar nacional, evocaba la implicación patriótica de cada hogar doméstico. A estos tres elementos —emprendimiento de un viaje de fundación, contribución a la construcción del hogar nacional y construcción de un hogar doméstico en una tierra de promisión—, se unía un cuarto elemento también marcado por el espíritu de la frontera: el sentido histórico de misión que, como se ha indicado, formaba parte del discurso político e institucional de la presidencia y de la agencia espacial.

Bajo estos aspectos subyace un quinto elemento esencial: la búsqueda de la prosperidad, expresado durante la década de los 80 tanto en las posibilidades comerciales de los emprendedores y empresarios como en el optimismo social que impregna toda la década. El espíritu optimista —subrayado por Hanson y White como característica metafísica del *American dream*— cobró a principios de década una importancia vital, tras un período de convulsión social y cuestionamiento de los valores de identidad nacional. En un artículo aparecido en *Los Angeles Times* a finales de 1980, London y Weeks resumían este sentimiento colectivo de nostalgia por la prosperidad:

Lo que América necesita hoy son menos creadores de imagen y más creadores de mitos [...] En un momento en que el *American dream*, una vez el rey de los mitos de nuestro país, ha sido enterrado, cuando nuestros héroes se han venido abajo como Humpty Dumpty y se rechazan las leyendas como si fueran falsedad, podríamos preguntarnos: ¿somos capaces de resucitar o crear mitos beneficiosos que revigoricen nuestra nación? (London y Weeks 1980).

Como se ha visto, las referencias al sueño americano en los discursos de Reagan y Bush padre, así como en las intervenciones públicas de los administradores de la NASA, entrañaron una mitificación de la exploración espacial en cuanto promesa pendiente. Se trata de un fenómeno específico de los 80 donde la retórica política y mediática confirma la condición del *American dream* como mito del futuro, de acuerdo con la afirmación de Brandt sobre la construcción progresiva de la identidad nacional (Brandt 1981: 2). Por otra parte, las alusiones al imaginario espacial de los años 50 y a su iconografía épica introducen por primera vez, como se ha indicado, la clave intergeneracional que conecta ambos momentos del sueño espacial, a la que se añade una última clave del *ethos*: el sentido de misión de ese "sueño sin límites" al que se refería Bush padre en 1989.

La conexión entre generaciones estableció un puente cultural entre los 50 y los 80 a través de la exploración espacial, cuyo impulso contribuyó a realimentar la necesaria pervivencia del sueño americano a la través de la historia, tras la fase crítica del *Anti-paraiso*. La clave intergeneracional aparece en esta etapa de renacimiento patriótico al cabo de tres décadas de exploración del cosmos, cuando el imaginario espacial norteamericano contaba ya con la requerida perspectiva histórica.

### 7.3. Auge de los géneros cinematográficos populares. Resurgimiento de la aventura

Durante la década de los 80, los géneros cinematográficos populares de aventura y acción experimentaron el apogeo de una renovación iniciada a finales de la década previa. Como consecuencia, se restableció el "romance" interrumpido entre la audiencia estadounidense y la taquilla, mientras Hollywood explotaba una fórmula argumental que combinaba relato épico y efectos visuales de cuidada factura analógica. A esta premisa, habitual en los géneros populares, se añadía una estrategia emocional basada en sentimientos de optimismo y sentido patriótico, que recuperaba los imaginarios del *New Deal* y de las primeras etapas evolutivas del *ethos* norteamericano.

El giro había comenzado a producirse en la segunda mitad de los 70, rompiendo la tónica narrativa de un cine que, según Ryan y Kellner, ofrecía una visión "crítica, satírica y pesimista" (Ryan y Kellner 1988: 86). El panorama filmico en los años 80 se completa con un auge industrial que abarca todo el período, y que se manifiesta en la aparición de fenómenos comerciales como el *blockbuster* y la explotación de secuelas a partir de títulos de éxito. Como dato ilustrativo sobre este ascenso en los valores de producción puede considerarse que, si en 1979 el coste medio de una película era de 9 millones de dólares, en 1989 se situaría en los 23 millones (MPAA 1997).

A lo largo de este período, la ciencia-ficción en particular se beneficia del nuevo impulso gracias a dos factores: la hibridación con la aventura y una renovación visual promovida por nuevas tecnologías, entre ellas el manejo de cámaras con control de movimiento, el uso de semovientes animatrónicos y la obtención de las primeras imágenes generadas por ordenador, estas últimas gracias a las producciones *Tron* (Steven Lisberger 1982) y *Dune* (David Lynch 1984). A esta revolución tecnológica contribuyó de manera especial Industrial Light and Magic, compañía de efectos visuales creada por George Lucas en 1975 durante el rodaje de *Star Wars: Episodio IV - Una nueva esperanza* (1977). ILM marcó un hito en la ingeniería de efectos especiales al realizar la primera secuencia completa generada por ordenador para *Star Trek: La ira de Khan* (Nicholas Meyer 1982), y al crear el primer personaje digital en acción para *El secreto de la pirámide* (Barry Levinson 1985).

Pese al auge tecnológico y el éxito popular del género durante la década de los 80, la exploración cósmica de base verosímil no se encuentra entre los argumentos de ciencia-ficción del momento, que parecen más inclinados a los encuentros fantásticos en nuestro propio planeta que a los viajes por el espacio exterior. Johnston se refiere así a este fenómeno, iniciado en la década previa:

Mientras terminaban los 70, el papel de la ciencia-ficción en este "Nuevo Hollywood" quedó amplificado por el éxito comercial de *blockbusters* como *Encuentros en la Tercera Fase* (1977), *Superman* (1978) y *Moonraker* (1979). Con todo, tal y como sugieren estos títulos, las preferencias del género no solo se limitaban a las aventuras en el espacio exterior. *Star Wars* pudo ser ciertamente un modelo de enorme influencia para las narrativas de ciencia-ficción fantástica pero, cuando el género se introdujo en los 80, el objetivo de la exploración espacial no se dirigió hacia las estrellas sino hacia el planeta Tierra (Johnston 2011: 96-97).

El ejemplo más representativo de esta tendencia en la ciencia-ficción fantástica fue *E.T. El extraterrestre* (1982), con la que Spielberg inicialmente había pretendido realizar una segunda parte para *Encuentros en la Tercera Fase*. En *E.T.* se recoge y revisa buena parte del imaginario espacial de los 50, en un relato que identifica a un alienígena benigno con un niño solitario llamado Elliott que decide esconderlo en el armario de su habitación. A diferencia de los tradicionales relatos de viajes espaciales, esta vez es un extraterrestre quien explora nuestro planeta y quien se somete a los peligros de un territorio ignoto. El director —que nunca negó las dificultades que la NASA puso a *Encuentros*— llevó la paradoja del intruso aún más lejos al presentar en *E.T.* a los científicos que persiguen al alienígena como los verdaderos invasores, que irrumpen en la tranquilidad del hogar californiano donde reside la familia protagonista. Gordon describe así el momento, que coincide con una de las escenas de mayor tensión dramática el filme:

El extraterrestre E.T. resulta más humano en la película que los verdaderos intrusos extraños: los científicos sin rostro y ataviados con sus trajes de la NASA, los hombres de la Luna que invaden la casa de Elliott. Una mirada detallada a la escena inicial del filme muestra cómo la técnica de Spielberg

provoca esta inversión de los valores habituales y provoca en la audiencia una poderosa identificación con la criatura alienígena (Gordon 1999: 114).

En otros títulos de ciencia-ficción y fantasía se emplean tramas similares de inversión de roles donde los viajeros espaciales son presentados como alienígenas, ya se trate de intrusos benefactores como el protagonista de *Starman* (John Carpenter 1984) o de intrusos destructores como el extraterrestre de *Depredador* (John McTiernan 1987). En *Blade Runner* (1982), Ridley Scott plantea la rebelión de humanos clonados — denominados *replicantes*— contra sus creadores y, como en el caso del Nexus-6 Roy Batty, realizan un viaje a la Tierra desde las colonias exteriores de Marte para irrumpir en la rutina de un agente de Los Ángeles .

La secuela de *Alien*, titulada *Aliens: el regreso* (James Cameron 1986), presenta una excepción al arquetipo espacial señalado por Johnston, pues esta vez el *blockbuster* transcurre en un escenario espacial y no terrestre. Según el guion, basado en una historia del propio director, Ellen Ripley y un comando de marines del futuro viajan hasta la luna LV-426 en misión de rescate, después de que se haya perdido el contacto con la colonia de humanos que habita en ella. Prince establece una comparación entre la lucha de los marines espaciales contra los alienígenas, por un lado, y la situación de las tropas estadounidenses en la guerra de Vietnam por otro, un conflicto que durante los 80 llegó a inspirar todo un subgénero bélico. Argumenta el experto:

La puesta en escena del combate permite a Cameron replantear una fórmula de distopía en un sentido menos radical y más conservador, en consonancia con las ansiedades de una América renaciente. Los marines son un efectivo contra la insurgencia, dotado de apoyo aerotransportado y capacidad de lucha terrestre. Presumen de armamento de última generación, pero su encuentro con los alienígenas está marcado por un complejo de debilidad y derrota, tan familiar en el período de Reagan [...] Los sucesos del momento simbólicamente aludidos no solo se refieren a Vietnam, sino a otras derrotas estratégicas para Estados Unidos, desde Afganistán e Irán hasta Nicaragua (Prince 1992: 172-173).

La alusión a Vietnam en un filme de ciencia-ficción y aventuras espaciales pone de relieve una de las asignaturas pendientes del nacionalismo estadounidense, pues se

trataba de la única guerra perdida por el país hasta aquel momento. Precisamente, Palmer incluye el objetivo de "ganar la guerra de Vietnam diez años después" entre las claves históricas dominantes durante los dos mandatos de Reagan, objetivo que el autor identifica con una de las tendencias principales en el cine en los 80. Además de la clave mencionada, Palmer también identifica otras como el Nuevo Patriotismo, la distensión con el "imperio diabólico" soviético, el temor renovado al holocausto nuclear, el déficit federal o el auto-indulgente estilo de vida *yuppie*. En cierto sentido, estas tendencias revelan una conexión con los objetivos del *American dream* relacionados con el fortalecimiento de los hogares nacional y doméstico, la prosperidad económica y el sentido histórico de misión, temas capitales en una época en que, como concluye el experto, "la representación de la sociedad fue uno de los aspectos mejor conseguidos por el cine de los 80" (Palmer 2003: 42).

### 7.3.1. La fantasía como tendencia narrativa

Como se ha advertido, los géneros filmicos de acción y aventura recuperan en esta década un tono emocional en sintonía con los sentimientos de optimismo y patriotismo, de acuerdo con los valores tradicionales del sueño americano forjados en los años 50. En esta misma línea se encuentran también los conceptos de renacimiento y esperanza presentes en los relatos de viajes espaciales a finales de los 70 (McCurdy 2011:115), manifestados de manera más intensa en el presente período. En este sentido, Spielberg y Lucas, dos de los *Movie Brats*, serían los principales exponentes de este doble espíritu: el primero con la mencionada *E.T.*, y el segundo con la continuación de su saga galáctica en los 80, que daría lugar a los títulos *Star Wars: Episodio V - El Imperio contraataca* (Irving Kershner 1980) y *Star Wars: Episodio VI - El retorno del Jedi* (Richard Marquand 1983).

La década había comenzado con el fallecimiento en 1980 de George Pal, productor de películas pioneras como *Con destino a la Luna*, *La conquista del espacio* y *La guerra de los mundos*, en un momento en que la corriente contracultural del Nuevo Hollywood imponía unas tendencias narrativas alejadas de la aventura épica y de la exploración espacial. En 2002, el ingeniero de efectos espaciales Bob Burns recordaba de manera contundente las circunstancias históricas de la muerte de Pal: "Aquel día, mientras nos encontrábamos sentados en la gran sala de estar de la casa de George, el



consenso general era que había fallecido de un ataque al corazón. De hecho, aquellos que promovían el Nuevo Hollywood había matado su espíritu" (Burns 2002: 57). Paradójicamente, serían dos jóvenes realizadores de este movimiento en su etapa tardía, Spielberg y Lucas, quienes llevarían a cabo la regeneración de los viajes espaciales, inspirados por producciones pioneras como las del propio Pal. A su vez, ambos cineastas crearon escuela durante los 80 y promovieron la aventura clásica, bien a través de sus propias compañías —Amblin y Lucasfilm— o mediante el impulso que imprimieron a los géneros populares de acción.

Dentro de esta corriente regeneradora de la aventura fantástica se encuadran títulos de corte juvenil entre los que se encuentran *El vuelo del navegante* (Randal Kleiser 1986), *Nuestros maravillosos aliados* (Matthew Robbins 1987) y *Exploradores* (Joe Dante 1985), este último título protagonizado por un chico aficionado a la ciencia-ficción de los 50 que, con la ayuda de sus amigos, construye una nave interplanetaria. Las premisas narrativas de esta tendencia se inspiraban en un idéntico enfoque adoptado treinta años atrás en producciones de serie B, seriales televisivos o programaciones matinales, contribuyendo así al vínculo intergeneracional entre las dos épocas. Aunque en menor medida, las sagas filmicas de *Star Trek* —*La ira de Khan*, *En busca de Spock* (Leonard Nimoy 1984), *Misión: Salvar la Tierra* (Leonard Nimoy 1986), *La última frontera* (William Shatner 1989)— y de *Superman* —*Superman II* (Richard Lester 1980) y *Superman III* (Richard Lester 1983)— también pertenecen a esta corriente y son un buen exponente del auge de las secuelas como fenómeno comercial de la época.

Con excepción de los relatos sobre viajes fantásticos, durante la década de los 80 se experimenta un retroceso en las producciones de viajes espaciales con altos valores de producción. Dejando a un lado la conspiratoria *Capricornio 1*, realizada en los 70, Hollywood no había producido un filme sobre exploraciones espaciales con apoyo de la NASA desde el estreno de *Atrapados en el espacio* en 1969. Desde entonces, la quiebra entre la tarea exploradora de la agencia y la narrativa espacial de base verosímil — ciencia-ficción en sentido estricto, con mayor contenido científico que ficticio— se había ensanchado de manera aparentemente irreversible, a juzgar por la ausencia de menciones a programas espaciales en curso o en proyecto. A ello había contribuido el paréntesis en los vuelos tripulados al espacio entre 1975 y 1981, así como la regresión de la frontera espacial a las órbitas bajas de la Tierra. La puesta en marcha del

transbordador espacial y su incesante actividad durante la década de los 80 apenas influyeron en la reaparición de producciones sobre la exploración del cosmos. En los 80, el espacio se había vuelto rutinario y accesible: un escenario poco adecuado para la emoción o la aventura, si se exceptúa la aparición de una lanzadera espacial reimaginada en el filme de James Bond *Moonraker* (Lewis Gilbert 1979).

Ante este panorama, la producción de *Elegidos para la gloria* (Philip Kaufman 1983) en la primera mitad de la década supuso un impulso considerable, aunque no suficiente, para la recuperación cinematográfica de la aventura nacional en el espacio y, por extensión, del sueño americano. Basado en el libro de Tom Wolfe *Lo que hay que tener*, el filme abordaba las historias particulares de los siete astronautas del proyecto Mercury, en forma de *biopic* con trazos de comedia y de aventura clásica. La película de Kaufman no solo recuperaba una tendencia narrativa abandonada: por primera vez, Hollywood abordaba la historia de la carrera espacial retrocediendo tres décadas atrás, cuando los pilotos de pruebas intentaban rebasar la barrera del sonido y se ponían los cimientos para la futura exploración del espacio.

Junto al tono épico de la producción, *Elegidos para la gloria* suponía posiblemente la contribución definitiva a la recuperación del puente generacional entre los 80 y los 50: un vínculo que, además de recuperar los valores tradicionales del *American dream* para el sueño espacial, devolvió la propia mirada espacial a los espectadores estadounidenses<sup>79</sup>.

#### **7.4. La épica espacial según el Nuevo Periodismo. Dos visiones complementarias:**

##### **Norman Mailer y Tom Wolfe**

Entre 1969 y 1973, Norman Mailer y Tom Wolfe habían proporcionado a los lectores norteamericanos sus propias visiones del programa espacial desde una perspectiva contracultural, acorde con los temas y estilo peculiares del Nuevo Periodismo. Por encargo de *Life*, Mailer escribió un reportaje en tres entregas sobre el

---

<sup>79</sup> Se trata de dos propósitos que, en menor medida y con peor fortuna, también se advierten en la película de aventuras juveniles *SOS Equipo azul* (Harry Winer 1986), que contó con la implicación institucional de la NASA y la aparición del transbordador *Atlantis*. La explosión del *Challenger*, sucedida pocos meses antes de su estreno, contribuyó a la pérdida de interés por parte de los espectadores potenciales.

lanzamiento del Apolo 11, evento que siguió desde las tribunas de prensa de Cabo Cañaveral y del Centro Espacial de Houston. A modo de réplica, la revista *Rolling Stone* contrató a Wolfe en 1972 para que cubriera el último vuelo del programa lunar, el Apolo 17, mediante una serie de cuatro entregas.

Este último encargo de la revista de San Francisco pretendía ofrecer una visión de las misiones espaciales desde un enfoque opuesto al de *Life*, más oficial, que había disfrutado de la exclusiva sobre los astronautas y sus propias familias. No obstante, pese al vínculo institucional entre la agencia y la revista gráfica, Norman Mailer compartía con Tom Wolfe una perspectiva crítica similar que proporcionaba a sus reportajes un atractivo contexto social: un rasgo común que permitía a sus respectivos lectores trascender la historia y el *ethos* nacionales, en unos artículos que iban desde lo más ordinario a lo más sublime. Mailer y Wolfe —distanciados pese a su cercanía literaria— podían captar con su prosa la realidad poliédrica de un acontecimiento espacial que entrañaba la realización de un sueño colectivo. El reportaje de *Life* sobre el Apolo 11 apareció entre agosto de 1969 y enero de 1970, y estaba integrado por los capítulos "A Fire on the Moon", "The Psychology of the Astronauts" y "A Dream of the Future's Face". La serie de *Rolling Stone* sobre el Apolo 17 llegó a los lectores en enero de 1973 y llevó por título "Post-Orbital Remorse", en referencia al efecto depresivo padecido por los astronautas tras su regreso a la Tierra.

El recorrido de ambos reportajes no terminó con la publicación de los seriales en *Life* y *Rolling Stone*. El impacto provocado en la opinión pública por los trabajos de Mailer y Wolfe se prolongó a lo largo de la década, hasta el punto de consolidarse hoy día como referentes para el análisis sociológico de una etapa en la que coincidieron la realización del sueño espacial y la crisis social más aguda experimentada por el país en toda su historia (Whalen-Bridge 1998; Charity 1997). Los seriales dieron lugar a posteriores proyectos y reescrituras que contribuyeron, con su peculiar visión contracultural, a la evolución del imaginario espacial estadounidense a lo largo de los años 70. Un imaginario que, como se comentó, no se vio especialmente enriquecido por el cine de viajes espaciales durante la década previa y daría un solo título reseñable —aunque capital para el género— en los 80. Sin embargo, las claves sociales y narrativas proporcionadas por los dos representantes del Nuevo Periodismo resultaron

vitales para señalar los iconos de este nuevo imaginario espacial surgido de la era post-Apolo, que el cine se encargaría de visualizar en las cuatro décadas siguientes.

#### 7.4.1. Norman Mailer: *Un fuego en la Luna* (1970)

En 1970, tras la última entrega del serial publicado en *Life*, la editorial Little Brown and Company publicó una compilación corregida del reportaje completo de Mailer bajo el título *Un fuego en la Luna (Of a Fire on the Moon)*. Un año atrás, el escritor había recibido el Premio Pulitzer por su novela de no ficción *Los ejércitos de la noche*, en la que abordaba la marcha sobre el Pentágono de 1967 como parte de las protestas contra la guerra de Vietnam, movimiento que conocía de primera mano como activista. Por entonces, Mailer ya se contaba entre los cultivadores de la corriente literaria y periodística que a comienzos de los 70 se conocería como Nuevo Periodismo, caracterizada por el uso de puntos de vista subjetivos a la hora de recrear sucesos de no ficción y, al mismo tiempo, exponer la verdad sobre los hechos mediante reportajes extensos. Truman Capote, Joan Didion, Hunter S. Thompson y el propio Tom Wolfe, a quien se debe el término, se encontraban entre los escritores adscritos a la corriente (Wolfe y Johnson 1973).

El encargo de relatar la misión del Apolo 11 fue recibido por Mailer con interés, no solo porque suponía la culminación de un proyecto vinculado a John F. Kennedy — figura por la que profesaba una admiración reverencial y al que consideraba un "héroe existencial"—, sino también por el significado que entrañaba como hito de una civilización, la de su país, motivo de su exploración creativa desde la segunda guerra mundial. A través de sus obras de ficción y no ficción, el escritor había abordado cuestiones del escenario contracultural como el activismo pacifista, los derechos civiles o la pena de muerte, siempre bajo la tensión entre dos polos sociológicos: el mito del Adán americano, inocente y vinculado a la tierra arcádica de promisión, y la perversión fáustica de la nación, obra del capitalismo exacerbado. Precisamente, esta polaridad presidía tanto las tres entregas de *Life* como la compilación extendida de *Un fuego en la Luna*, en las que el viaje espacial aparece tratado de modo contradictorio: culminación nacional y, al mismo tiempo, involución del *American dream*.

En el reportaje de Mailer sobre el Apolo 11 se aprecia una continua paradoja entre la tradición y el excepcionalismo americano, por un lado, y una realidad social deshumanizada por otro. Así, la descripción del ambiente previo a la misión incluye referencias a la NASA y a la megalomanía del proyecto como un Leviatán, mientras se asocia a von Braun y su retórica como una encarnación controvertida del sueño americano. Por ejemplo, en un momento dado Mailer unas palabras del ingeniero a los promotores del vuelo, pronunciadas en la jornada previa al despegue para, después, matizarlas con ironía:

—El histórico lanzamiento de mañana os pertenece a vosotros y a los que están sentados a las mesas de vuestras empresas y administran sus actividades, a los hombres que barren los suelos de vuestras oficinas y a todos los norteamericanos que pisan las calles de esta tierra productiva [...] Esta noche quiero expresar mi gratitud, a vosotros y a todos los norteamericanos que han creado y desarrollado la nación más fantásticamente progresiva que jamás ha visto el mundo.

Pasó luego a decir que el espacio era "la clave de nuestro futuro en la Tierra" y ecos de su visión cruzaron el aire rancio y tropical de una sala de banquetes después del café; quizás hubiera querido aludir a las discordias y al nihilismo que viajan en manadas por toda la Tierra (Mailer 1969: 34).

Este enfrentamiento entre la epopeya nacional y la descomposición social del país extendida al planeta —una de las tónicas en la obra del escritor—, también aparece en su presentación de los astronautas del programa Apolo. De hecho, a lo largo de este retrato el escritor insiste en la frialdad racional de los tres tripulantes del Columbia durante sus ruedas de prensa, como si se tratase de héroes desprovistos de protagonismo alguno: "Era, en cierto modo, impropio de un héroe comportarse sin retórica, como si esta modestia privase a sus admiradores del verdadero placer de su victoria" (Mailer 2009: 226). Mailer encontraba misteriosa la contradicción pues, frente a la excitación entusiasta de políticos y burócratas, despertada por el éxito inminente, el país llegaba al final de la década socialmente desgarrado. Así se podía deducir al hojear el ejemplar de *Life* de agosto de 1969 que, junto a la primera entrega sobre la conquista lunar, también ofrecía los reportajes gráficos del festival de Woodstock y de la matanza de la banda de Charles Manson en casa del director Roman Polanski, mientras una reseña de Richard

Schickel elogiaba títulos del Nuevo Hollywood como *Easy Rider* y *Bonnie & Clyde*, o en las cartas al director se auguraba que lo peor de Vietnam estaba aún por llegar.

Mailer precisaba de esta manera el conflicto entre épica y desastre, y señalaba a los héroes del cosmos como un extraño dique contra el cual descargaban las tensiones sociales:

Quizá lleguemos a creer en la idea de que los astronautas, norteamericanos extraños, plastificados, capaces de comunicar solo a medias, podrían ser la espina dorsal contra la cual la electricidad rompe y restaura la resonancia de las estrellas. Era por lo menos una idea que los misterios de Norteamérica, las urgencias de la prisa nacional por dominar el mundo, los contrastes y las duras comedias raciales, bélicas y de contaminación, la esquizofrenia de una tierra que se vuelve cada vez más fáustica y más oriental cada año que pasa, entre ABM [misiles anti-balísticos] y festivales multitudinarios de música folk-rock, sí, todas las incomprensibles contradicciones de Norteamérica podrían aún llegar, quizás, a sugerir la posibilidad de que las razas estén en guerra en Norteamérica como las fuerzas del Cosmos (Mailer 2009: 71).

La tensión entre Adán y Fausto, el conflicto mitológico preferido de Norman Mailer, se advierte también en las páginas de *Un fuego en la Luna* a través de la oposición entre los astronautas como protagonistas adámicos y los presidentes Nixon y Johnson como antagonistas fáusticos. Adams y Spanos han profundizado en el mito del adán americano en la obra de Mailer (Adams 1976, Spanos 1995), e incluso este último autor ha llegado a denominarle como autor *post-adámico*. Whalen-Bridge, por su parte, destaca como un vínculo de poder la asociación que el escritor establece entre el arquetipo del estadounidense medio y la estructuras arquitectónicas masivas. A este respecto, Mailer señala en su reportaje las dimensiones del cohete Saturno —110 metros de altura— y hace hincapié en las del Edificio de Ensamblaje de Vehículos en Cabo Cañaveral —un solar de 3,2 hectáreas y 3.165.000 metros cúbicos—, mole que compara con las del Pentágono y la Lonja Mercantil de Chicago juntas. Los términos de referencia no parecen inocentes, habida cuenta de las connotaciones marciales y capitalistas que, respectivamente, representan los edificios. En su estudio sobre el mito adámico en Mailer, Whalen-Bridge apunta también:

La relación entre las estructuras de poder americanas y el arquetipo del personaje americano ha sido su tema dominante: la arquitectura masiva da un sentimiento de presencia ante un gran poder. Así como la pirámide era un símbolo ampliamente reconocido del poder centralista egipcio, el Pentágono desempeña la misma función en la iconografía americana (Whalen-Bridge 1998: 111).

En el reportaje y en el libro de Mailer se dedican a Nixon y a Johnson párrafos desprovistos de ensalzamiento épico alguno, tratamiento que contrasta con las menciones a Kennedy y a los inicios del sueño espacial. Para el escritor, la conquista de la Luna por los Estados Unidos era una empresa que, en cierto modo, encajaba con la metáfora presidencial de la Nueva Frontera y con la aventura de expansión del hogar nacional. En este sentido, en la conclusión del reportaje de Mailer se advierte el reconocimiento del sueño espacial como la oportunidad de un retorno al mito del Adán americano, tal como fue concebido en sus orígenes, que terminaría frustrado ocho años más tarde por una realidad contaminada:

¿Qué mejor símbolo de una edad nueva que el aterrizaje en la Luna antes del fin de la década? Era un empuje ciego, parecido al grito entusiasta del colono de Oklahoma, que hincó su bastón y dijo: "Mi tierra va desde esta piedra hasta ese árbol", antes incluso de averiguar si había agua bajo tierra o no. Antes del fin de década. ¿Por qué? Pues porque el viaje a la Luna tenía que ser algo así como la encarnación de una visión nueva, y las visiones tienen forzosamente que ser precisas y bien delineadas. Kennedy, como muchos otros jóvenes emprendedores anteriores a él, sabía que la mejor manera de enfrentarse con vastos y complejos misterios era coger al toro por los cuernos. "Este es un océano nuevo —dijo—, y estoy convencido de que Norteamérica tiene que navegar por él" (Mailer 2009: 302).

#### 7.4.2. Tom Wolfe: *Lo que hay que tener* (1979)

A comienzos de los 70, Tom Wolfe se había convertido en un reconocido observador de la cultura popular estadounidense gracias a novelas reportaje como *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron* (1965), *Ponche de ácido lisérgico* (1968) y *La izquierda exquisita & Mau-mauando al parachoques* (1970). La

primera exploraba el éxito de diversos artistas y emprendedores en la generación posterior a la última guerra mundial, entre los que situaba a Andy Warhol, Phil Spector, Junior Johnson o Dick Dale. La segunda ofrecía un retrato descarnado del movimiento *hippie* y su identificación con las drogas. La tercera, más polémica aún, mostraba una radiografía del progresista norteamericano de clase alta y su vinculación interesada con grupos radicales a finales de década, ejemplificada en las relaciones del compositor Leonard Bernstein con los Panteras Negras.

El primer libro llamó la atención de Jan S. Wenner, editor de *Rolling Stone*, que percibió como una revelación sobre los fenómenos de la cultura de masas a través de retazos de prensa hilvanados. El editor describía de este modo gráfico el estilo de Tom Wolfe:

Ritmo rápido y Technicolor, hiperdescriptivo y con la voz interior habitual presente en la literatura [...] Era escritura de no ficción que sin embargo empleaba herramientas literarias y narrativas propias de ficción para contar historias sobre la vida moderna y, por eso mismo, no seguían el tempo propio de las novelas sino del cine (Wenner 2017).

Fue este modo innovador de abordar la realidad lo que impulsó a Wenner a contratar a Wolfe para que cubriera el lanzamiento del Apolo 17, el último del proyecto, mediante un reportaje enfocado desde una perspectiva contracultural y alejada de cualquier tono oficial. Al editor le resultaba especialmente atractiva la reunión de altos personajes que estarían presentes en la tribuna de la NASA para presenciar el lanzamiento: entre ellos, el rey Hussein de Jordania, un antiguo esclavo afroamericano que contaba 130 años de edad<sup>80</sup> o el actor Jonathan Winters. Sin embargo, el escritor pronto se sintió atraído por otro aspecto del evento que debía cubrir:

Me interesaban más los astronautas. Por la noche podías caminar hasta el lugar del lanzamiento y contemplar cómo ponían combustible en aquel cohete, monstruoso como una casa de 35 pisos, y entonces pensaba: "En nombre de Dios, ¿quién podría sentarse allá arriba?" Serían como un dedal en lo alto del enorme cohete. "¿Quién haría algo así?" Aquella fue mi pregunta básica. Así

---

<sup>80</sup> Se trataba de Charlie Smith y, como se descubrió más tarde, realmente contaría con 98 años en 1972.



que terminé desechando la escena social. El tema eran los astronautas (Binelli 2007).

La respuesta a la pregunta produjo una serie de cuatro entregas titulada "Remordimiento post-orbital" (*"Post-Orbital Remorse"*), la primera de las cuales apareció el 4 de enero de 1973, días después del regreso de la nave tripulada por Cernan, Evans y Schmitt. El primer reportaje de la serie revelaba el espíritu fundacional del cuerpo de astronautas a través del subtítulo "La hermandad de Lo Que Hay Que Tener", en referencia a la expresión empleada por los pilotos de pruebas para referirse a una mezcla compensada de valentía, audacia y autocontrol: *the right stuff*. En su reportaje para *Life*, Mailer había empleado el uso de la tercera persona referida a sí mismo como narrador, bajo el nombre de *Aquarius*. Wolfe, por su parte, escribió el suyo en primera persona del plural para dar una voz coral al colectivo heroico de astronautas, una hermandad extremadamente competitiva y marcada por el ego de sus miembros. El autor del reportaje precisaba:

La cosa más importante sobre un astronauta, si deseas comprender su psicología, no es que va a salir al espacio, sino que se trata de un piloto implicado en una competición desde hace quince o veinte años. Es como una enorme pirámide, muy compleja, de varios kilómetros de altura, y la idea consiste en demostrar a cada metro durante la subida que tú eres uno de los elegidos, uno de los ungidos que tiene lo que hay que tener (Wolfe 1973).

Tras completar la serie de *Rolling Stone*, Wolfe comprendió que los astronautas del Apolo constituían la fase final de un proceso iniciado tres décadas atrás, cuando los pilotos de pruebas ensayaban los prototipos a reacción de la industria aeronáutica. El espíritu que había denominado *the right stuff* se remontaba a los años del X-1 y los intentos de romper la barrera del sonido en la base de Edwards. El escritor encontró un tema que penetraba de lleno en el *ethos* estadounidense.

Como a Mailer y a Wenner, a Wolfe no le interesaba el aspecto institucional del programa espacial y, explica Browne, "dado que la mayoría de cuanto se había informado sobre las vidas de los astronautas había sido cuidadosamente coordinado y blanqueado por los relaciones públicas de la NASA, su mundo era una gran historia todavía por contar" (Browne 2007). De hecho Mailer había obviado este factor humano

en su serial, preocupado más bien por la alegoría sociológica. Finalmente, lo que Wolfe había concebido como un reportaje centrado en la depresión post-trauma de los astronautas y en el peculiar ambiente social del lanzamiento, terminó convirtiéndose en un estudio en profundidad sobre la historia de la conquista espacial desde la perspectiva de los propios viajeros espaciales. Los elogios del cuarto piloto del programa Mercury, Scott Carpenter, sobre la serie de *Rolling Stone* motivaron a Wolfe a continuar su trabajo, que culminó en 1979 con la novela *Lo que hay que tener: elegidos para la gloria*, tras seis años de indagación y seis meses de escritura.

*Lo que hay que tener* fue la primera aproximación en profundidad a la conquista espacial, y se inició no en las primeras instalaciones de la NASA en Langley, Virginia, sino en las bases aéreas de Patuxent, Jacksonville, Nellis y, sobre todo, Edwards. Más allá de la recreación histórica, Wolfe trataba de hibridar las tramas fundamentales del drama: la experiencia familiar de los astronautas, el reto profesional de los pilotos de pruebas, la continua tensión sufrida por sus esposas, el aspecto mediático del programa espacial, las implicaciones políticas del fenómeno y, por encima de todo, el desarrollo de las misiones que componían el propio programa. Muy pronto, el escritor renunció a abarcar la historia completa del programa espacial y decidió concentrarse solo en el programa Mercury.

La novela de Wolfe devolvió a la sociedad estadounidense, a punto de cerrar su ciclo del *Anti-paraiso*, a la etapa primordial de la conquista espacial en los años 50. Se trataba de una sociedad completamente diferente, anterior al largo período de los movimientos civiles y contraculturales que habrían de reconfigurar el país y el propio concepto de sueño americano. En este sentido, *Lo que hay que tener* supuso la evocación de unos valores tradicionales del *ethos* nacional al término de una etapa presidida por la convulsión y el enfrentamiento, pero también por la toma de conciencia social y la conquista de determinados derechos civiles básicos. Una historia sobre los primeros astronautas, héroes en el imaginario popular y mediático vigente en los años 50, funcionaba como herramienta de estudio sociológico a finales de los 70.

En su novela, Wolfe señalaba de manera crítica la tensión entre la imagen pública de los astronautas —espejo de la agencia y del músculo político presidencial—, y la realidad doméstica de los *siete del Mercury*. Resultan especialmente reveladores los

párrafos dedicados a la preparación de la rueda de prensa concedida por los astronautas, uno de los momentos culminantes de la campaña de imagen promovida por Lyndon B. Johnson —presidente del Comité Senatorial del espacio— y monopolizada por *Life*. Dentro del ámbito doméstico, Wolfe escribía a propósito de la condición de las mujeres de los pilotos de pruebas: "La esposa iniciaba su matrimonio (con su marido y con el ejército) haciendo ciertos pequeños sacrificios. Sabía que la paga sería ruin y miserable. Tendrían que trasladarse con frecuencia y vivir en casas deprimentes y destartaladas" (Wolfe 2010: 128-129). La novela comenzaba, de hecho, recreando la angustia de Jane Conrad, esposa del futuro astronauta Charles "Pete" Conrad, ante la posibilidad de que el piloto se hubiera estrellado con su caza en Pax River. Tras la selección de los siete astronautas, la condición de Louise Shepard, Betty Grissom, Annie Glenn y las demás cónyuges no cambió demasiado: ciertamente al menos podían localizar a sus esposos en la cápsula de un cohete Redstone o de un Atlas anclados en tierra, pero el programa no dejaba de ser experimental y, además, la instrumentalización mediática y política añadía mayor presión a la relación entre esposos. En un tono de denuncia, Wolfe destacaba en mayúsculas el titular de *Life* que encabezaba el reportaje familiar sobre los siete rostros, femeninos, al fin revelados al público de la nación: "SIETE VALEROSAS MUJERES TRAS LOS ASTRONAUTAS".

Entre otros episodios, la novela destacaba la invasión de la prensa en el jardín de Louise Shepard, así como la decepción de Betty Grissom ante el trato recibido por parte de la NASA tras la misión de Gus, en parte fallida por la pérdida de la cápsula *Liberty Bell 7* en el océano. En otro capítulo, Wolfe denunciaba el abuso de autoridad de la agencia sobre los entornos hogareños y culpaba nada menos que al vicepresidente Johnson, que pretendía forzar la entrada en casa de John Glenn para difundir su propia imagen televisiva, mientras el astronauta aguardaba en Cabo Cañaveral la luz verde para su vuelo orbital con la *Friendship 7*. La negativa de Glenn a la pretensión de Johnson ocasionó un incidente con James Webb, el administrador de la NASA, que insinuó la amenaza de relegar a Glenn, algo que hubiera provocado automáticamente un motín entre los siete astronautas. Wolfe concluye:

Es fácil imaginar lo que habría sucedido si Webb hubiera intentado ejercer su autoridad... Pensemos en las consecuencias... los siete astronautas del Mercury en la televisión... explicando que en el preciso momento en que están jugándose

la vida, él, Webb, se dedica a conspirar intentando congraciarse con Lyndon Johnson, intenta vengarse porque la esposa de John Glenn, Annie, no permitía que el odioso tejano tuercemanos [Johnson] se colase en el cuarto de estar de su casa para hacerla llorar ante la televisión de todo el país (Wolfe 2010: 256).

Entre 1959 y 1963, los años del programa Mercury, el protagonismo femenino quedaba reservado en la NASA a las tareas propias de enfermeras, calculadoras y secretarias, al tiempo que se explotaba el estereotipo de las esposas hogareñas como signo de estabilidad del propio programa. La agencia cuidó la puesta en escena de las apariciones públicas de las parejas desde la rueda de prensa celebrada en Washington el 9 de abril de 1959, en la que los siete del Mercury fueron presentados oficialmente.

Wolfe destacó dentro del *grupo de los siete* a John Glenn, que alcanzaría tres años más tarde la categoría de héroe nacional tras su vuelo orbital de 1962. Glenn había sido educado en la fe presbiteriana y encarnaba los valores del esfuerzo y del desarrollo de los talentos, todo ello supeditado a un firme sentido de misión: en suma, se trataba del astronauta que mejor representaba los ideales del sueño americano tradicional. El escritor había recogido así las palabras del astronauta, tal como las pronunció en la rueda de prensa de Washington: "Se nos da determinados talentos, determinadas capacidades. Y hemos de utilizarlos de la mejor forma posible. Si lo hacemos, creo que hay un poder superior a todos nosotros que pondrá en nuestro camino las oportunidades". Páginas adelante, Wolfe comentaba al respecto:

Henry Luce, fundador y jefe supremo de Life [...] era un gran presbiteriano, y los astronautas del proyecto Mercury le parecían siete encarnaciones del presbiterianismo. Pero aquello no era ningún milagro de la Norteamérica rural. Fue John Glenn quien estableció el tono moral del astronauta en la primera conferencia de prensa. Los otros habían mantenido diplomáticamente la boca cerrada desde entonces (Wolfe 2010: 118).

Los vuelos suborbitales de Alan Shepard, primer estadounidense en el espacio, y de Gus Grissom también habían recibido atención por parte del escritor: en especial el primero, debido a la influencia que su vuelo ejerció sobre Kennedy a la hora de decidir la misión lunar. Al referirse a la breve misión de Shepard, Wolfe reunía los intereses derivados de la guerra fría con la necesidad de amortiguar el descalabro de Bahía

Cochinos en Cuba días atrás, todo ello envuelto un plan nacional a gran escala que renovara las ilusiones del país. Un plan que preveía el ensalzamiento de los héroes de una nueva gesta patriótica, equiparable a los sacrificios de los soldados enviados a Europa o a las costas del Pacífico durante la segunda guerra mundial:

El pequeño tiro de mortero de Shepard hasta las Bermudas, con sus meros cinco minutos de ingravidez, no era ninguna hazaña comparado con el vuelo orbital de Gagarin. Pero eso no importaba. El vuelo se había desplegado como un drama, el primer drama de *combate singular* de la historia de Norteamérica. Shepard había sido el pobre miserable que se había sentado sobre un cohete norteamericano (*y nuestros cohetes explotan siempre*) desafiando a la potente Integral soviética [...] Era un héroe como Lindbergh y más puro: lo había hecho todo por su país. Aquel era un hombre... con Lo Que Hay Que Tener (Wolfe 2010: 221).

En el glosario escogido de Wolfe, el *combate singular* se refería a la individualización de las dos potencias a través de sus contendientes, astronautas y cosmonautas que —como en la tradición medieval—, decidían mediante un duelo particular en el espacio la fortuna de sus países respectivos. La *Integral* soviética personificaba a la misteriosa agencia espacial rusa, un colectivo anónimo cuyos hitos en el cosmos siempre aparecían en los medios de todo el mundo de manera repentina, a diferencia de los programas y proyectos de la NASA que, por tratarse de iniciativas de una agencia estatal sufragada con impuestos de los ciudadanos, se conocían de inmediato para perjuicio o beneficio de su imagen. En su apreciación política, Wolfe coincide con Mailer al mostrar un retrato oscuro de Johnson; sin embargo las referencias a Kennedy no resultan tan elogiosas en *Lo que hay que tener*, pues el escritor sugiere que su papel decisivo en el programa espacial de debió más bien a la coyuntura y al oportunismo políticos:

El vuelo positivo de Shepard fue la primera nota de esperanza que había gozado Kennedy desde entonces [Bahía Cochinos]. Por primera vez, tenía cierta confianza en la NASA. Y la tremenda reacción del público ante Shepard como el héroe patriótico que desafiaba a los soviéticos en el cielo, proporcionó a Kennedy una inspiración (Wolfe 2010: 222).

A finales de los 70, Tom Wolfe ofreció a los estadounidenses el primer relato del programa espacial desde sus orígenes, según la perspectiva del *ethos* nacional característico. El país podía contemplar en retrospectiva la evolución de sus propios valores de identidad personificados en sus héroes espaciales, y podía apreciar al mismo tiempo la reconfiguración que la contracultura había ejercido sobre el *American dream*. Aunque el relato recogía las miserias políticas y sociales del programa, Wolfe no restaba un ápice a la grandeza de la aventura espacial: más bien subrayaba, aun contando con ellas, la ilusión del sueño tal como se concebía en la Norteamérica ingenua de los 50, finalmente realizado antes de que concluyera la década de los 60. En *Moonfire*, Norman Mailer había puesto el acento en el nihilismo nacional y en el vacío incierto tras la hazaña, mientras ofrecía un retrato despersonalizado de la tripulación a bordo del Apolo 11. En *Lo que hay que tener*, Tom Wolfe había recuperado el espíritu pionero de los primeros astronautas, fabricados con la misma materia que los pilotos de pruebas, recuperando así un arquetipo heroico que la audiencia acogió en la cultura popular —y en el cine, en especial— y que contribuyó a superar la crisis del *Anti-paraiso* ya iniciados los 80.

Hacia el final de su novela reportaje, el artífice del Nuevo Periodismo rendía un último homenaje al arquetipo específico de los *siete del Mercury*. Un cliché que se desvaneció tras la culminación del programa Mercury, y que quedó definitivamente abolido con la victoria en la carrera espacial con el vuelo del Apolo 8:

Había desaparecido la guerra de los guerreros de combate singular. Seguirían siendo honrados, y los hombres seguirían asombrándose por su coraje; pero quedaba ya atrás el día en que un astronauta podía desfilas por Broadway mientras lloraban los policías de tráfico en los cruces. No volvería a considerarse a un astronauta como el protector del pueblo que arriesgaba la vida combatiendo en los cielos. Ni siquiera el primer norteamericano que pisó la Luna conocería el torrente de emociones primarias que desencadenaron sus compatriotas Shepard, Cooper, y, sobre todo, Glenn. La era de los primeros guerreros de combate singular de Norteamérica había llegado y había pasado, quizás para no revivir nunca (Wolfe 2010: 352).

## 7.5. La primera recreación cinematográfica del programa espacial

Durante el período del renacimiento patriótico de los 80, como se ha visto, tanto el cine de viajes espaciales como la ciencia-ficción en general aparecen dominadas por un enfoque fantástico, muy alejado del tono de las escasas tramas previas en torno a la carrera espacial o a las futuras misiones más allá de la órbita terrestre. El filme de Philip Kaufman *Elegidos para la gloria* fue la única excepción notable. Basada en la novela reportaje de Tom Wolfe, la película llevó de nuevo a las pantallas la recreación de las misiones espaciales de la NASA, abandonada desde *Atrapados en el espacio* catorce años atrás —si se exceptúa la misión conspiratoria de *Capricornio 1*—, y supuso la primera adaptación filmica del programa espacial llevada a cabo en la historia del cine.

### 7.5.1. *Elegidos para la gloria* (1983)

Antes de que el manuscrito de Tom Wolfe saliera de imprenta, un agente del escritor había hecho llegar las galeras de *Lo que hay que tener* a los productores Robert Chartoff y Irwin Winkler. Decididos a sacar adelante la versión cinematográfica del libro, compraron los derechos y consiguieron implicar a United Artists en el proyecto. William Goldman, que recientemente había escrito los guiones adaptados de *Todos los hombres del presidente* y *Marathon Man* (John Schlesinger 1976), recibió el encargo de realizar un primer borrador cuya calidad —pese a tratarse por entonces del guionista de mayor prestigio en Hollywood—, dividió las opiniones de los productores.

Al abordar la adaptación del libro, Goldman había suprimido el largo preludeo que Wolfe dedicaba a los pilotos de pruebas y su guion comenzaba directamente con el proceso de selección de los astronautas del Mercury. El guionista entendía que era preciso estructurar la historia sobre las primeras misiones del programa espacial. La entrada en el proyecto del director Philip Kaufman, responsable de títulos como *Amanecer blanco* (1974), *La invasión de los ultracuerpos* (1978) y *Las pandillas del Bronx* (1979), añadió un nuevo elemento de tensión pues, a diferencia de Goldman, consideraba esencial el arranque de la película en 1947, el año en que los pioneros de los aviones cohete intentaban llegar a Mach 1.

Pese a sus discrepancias, el relato sobre *los siete del Mercury* había despertado en Goldman y en Kaufman idénticos sentimientos de nostalgia, basados en un deseo de rehabilitar el sueño americano a comienzos de los 80. Pero Goldman deseaba proyectar la historia hacia el futuro mientras que Kaufman, por su parte, entendía que el guion debía rendir un homenaje a un espíritu pasado que no regresaría jamás. Director y guionista decidieron trabajar juntos en el guion, pero sus respectivas visiones pronto se volvieron irreconciliables. Según recuerda Goldman, Kaufman presentó a los productores un extenso memorándum sobre el proyecto que comenzaba hablando de la grandeza de unos héroes que ya eran historia: "La película versa sobre una búsqueda; se busca una cualidad que tuvo su mejor momento en otros tiempos" (Goldman 1992: 219). Las diferencias entre director y guionista se resolvieron finalmente con la salida voluntaria de Goldman, de modo que Kaufman se encargó de redactar un nuevo borrador que tuvo listo en febrero de 1982. Para entonces, United Artists ya se había desvinculado del proyecto y un nuevo estudio, The Ladd Company, se ocupaba de sacarlo adelante.

Según Charity, la adaptación de *Elegidos para la gloria* —título español que difícilmente refleja el concepto destacado por Wolfe— integra elementos procedentes de diversos géneros cinematográficos esencialmente norteamericanos, entre los cuales enumera el cine bélico, la *screwball comedy*, el documental, el Nuevo Cine Americano y, en especial, el wéstern (Charity 1997: 245). De hecho, la reescritura del guion realizada por Kaufman se centraba de nuevo en la figura de Chuck Yeager y su gesta a bordo del Bell X-1, entendidas como la aventura de un *cowboy* en el entorno desértico de la base de Muroc (más tarde rebautizada como Edwards). En 2013, el director reconocía en una entrevista que todo el relato dependía de este personaje, al que se refería de este modo: "Gary Cooper sobre un caballo. Este es el núcleo, la quintaesencia americana" (McGlone 2013: 18). La identificación entre el actor y el piloto no respondía a una imagen inspirada, sino a una convicción sobre la visualización de la novela en la mente de un director que, después de leer el libro de Tom Wolfe, reconocía un elemento sustancial común en los pilotos de pruebas y en los *cowboys* de la primitiva frontera: *the right stuff*.



### *Un biopic para integrar diversos géneros*

La integración del wéstern y los demás géneros que Charity señala en *Elegidos para la gloria* podría realizarse bajo la categoría del *biopic*: una biografía épica del colectivo formado por siete astronautas. Sin embargo, esta categoría genérica resultaría insuficiente para precisar la clave narrativa del guion, sobre todo si se considera que el propio Kaufman aún duda de la existencia de una trama argumental propiamente dicha en su filme. El director continuaba en la mencionada entrevista:

En cierto modo, *Elegidos para la gloria* es de hecho la película más larga jamás realizada sin trama alguna. La trama sería la evolución de esa característica denominada lo que hay que tener [*the right stuff*], de la cual resulta imposible hablar. Se trata de una cualidad que de alguna manera procede del código de conducta de Hemingway, procede del Oeste americano, procede de la gente lacónica que se comporta de un modo modestamente heroico. Este es el núcleo del libro de Tom Wolfe: ese personaje llamado Chuck Yeager que rompió la barrera del sonido sin pensar en el dinero que fue un desconocido para la Historia, cuya personalidad y temperamento intervinieron en la forja de los astronautas que sucedieron a los primeros hombres en el espacio. Los que lucharon contra la burocracia, contra la prensa y contra todo lo que dominaba a los artistas, contra todo lo que ejercía un dominio mediante la conformidad y la mediocridad (McGlone 2013: 18).

El episodio inicial de Yeager se situaba en el paisaje narrativo del wéstern: la base de Edwards era un territorio de frontera habitado por pilotos y sus familias, por modernos pioneros que ponían a prueba sus prototipos a reacción en la conquista del Mach 1. Yeager —interpretado por Sam Shepard— monta a caballo por el desierto de Mojave, se reúne a tomar whisky con sus compañeros en la cantina de Pancho. Su pose recuerda al *cowboy* discreto y altivo del wéstern clásico, uno de los géneros referenciales del sueño americano. En este ambiente polvoriento y atrasado, vinculado a la expansión del hogar nacional y al ideal de movilidad continua, se introducen años más tarde los reclutadores del programa Mercury y contactarán con aviadores como Gus Grissom, Charles Gordon, Deke Slayton y Gordon Cooper, entre otros. El veterano Yeager, sin embargo, condecorado en la segunda guerra mundial por sus combates

victoriosos en los cielos de Europa, sería rechazado en el programa por carecer de titulación universitaria<sup>81</sup>.

Scott resume de este modo la importancia del piloto como símbolo de la Norteamérica de los 50, reivindicado dos décadas más tarde: "La genialidad de *Elegidos para la gloria* reside en que remodelaba y reposicionaba las virtudes del *cowboy* nostálgico a través de Yeager, hasta el punto de adecuarlas a la carrera espacial y adaptarlas en el mundo de los 80, mucho más turbulento" (Scott 2010: 49). La apreciación del experto contextualiza el enfoque de Kaufman y establece, además, una conexión intergeneracional entre la sociedad estadounidense de los 80, a punto de cerrar el ciclo contracultural del *Anti-paraiso*, y la sociedad tradicional de los años 50 que vive inmersa en los valores primigenios del *American dream*.

Scott advierte, además, que las claves del *wéstern* clásico empleadas por Kaufman en su filme se ajustan a las mismas que el espectador de finales de los 40 y comienzos de los 50 también reconocía en las pantallas de cine<sup>82</sup>. El arquetipo épico del *cowboy*, sólidamente arraigado en el imaginario socio-narrativo, venía a cubrir el vacío progresivo experimentado por el personaje del astronauta en el cine de viajes espaciales durante los años 60 y 70, precisamente mientras se producía el apogeo de la NASA con el programa Apolo. En efecto, títulos como *Atrapados en el espacio* y *Capricornio I* mostraban una imagen del astronauta como víctima de los peligros del cosmos, de la fragilidad científica y, en el peor de los casos, de la conspiración política e institucional. En los años 50, sin embargo, la figura del astronauta se ajustaba en el imaginario popular a la de un héroe militarizado con conocimientos científicos, empujado al espacio por la dinámica política de la carrera espacial.

La novela de Tom Wolfe comenzó a gestarse a comienzos de los 70, cumplido el sueño de Kennedy, y llegó a los lectores a final de década, cuando los estadounidenses experimentaban el hastío de la convulsión social previa. Para entonces, el vínculo entre

---

<sup>81</sup> El propio Chuck Yeager interpretó un cameo en el filme de Kaufman y apareció en una escena situada en el bar de Pancho, como un cliente más que mira con escepticismo a los reclutadores de la NASA que acaban de entrar en el local.

<sup>82</sup> El autor señala que el término "*wéstern clásico*" (*classical western*) fue acuñado por William Wright en 1975 en *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Wright aplica este concepto a filmes de este período para resaltar las virtudes de los protagonistas, como pioneros o colonos en territorios de frontera pero también como agentes de una construcción narrativa de identidad nacional, referida a su vez a un período histórico precedente.

exploración espacial y prosperidad se hallaba muy debilitado, pese al inminente lanzamiento del primer transbordador espacial. En este contexto, la lectura de *Lo que hay que tener* suscitó en William Goldman y en Philip Kaufman un sentimiento de patriotismo que guionista y director entendieron de modo diverso. Para el primero, afectado por la crisis de los rehenes de Teherán de 1979, el relato ofrecía una oportunidad para contribuir a la recuperación de la autoestima nacional desde la narrativa histórica de tiempos mejores:

La historia de los astronautas iba en paralelo con la falta de confianza que producía la crisis de los rehenes. Los rusos llevaban la delantera. Éramos los segundones. Habían mandado un perro al espacio. Nuestro cohete explotaba en las rampas de lanzamiento [...] Cuando John Glenn dio por fin cuatro vueltas a la Tierra [*sic*], fue la locura. Íbamos por delante, éramos de nuevo América. Y mientras la crisis de los rehenes se perpetuaba —y Carter empezaba a arrojarse en la bandera en busca de la reelección, ocultando la cabeza bajo el ala— yo me iba obsesionando con lo que representaba *Elegidos para la gloria* (Goldman 1992: 216).

El guionista explicó su postura a Kaufman, pero recibió una reacción decepcionante: "Yo no quiero hacer una cosa así, el patriotismo es demasiado fácil, Ronald Reagan ya hace patriotismo, ¿a quién le interesa eso?" (Goldman 1992: 218). Ambas posturas resultan paradójicas a propósito de la figura de Chuck Yeager como *piloto-cowboy*. Por un lado, Goldman deseaba enviar un mensaje patriótico pero decidió eliminar a Yeager en su borrador; por otro, Kaufman no quería incurrir en el patriotismo pero, al rehabilitar y reforzar el arquetipo del western clásico, terminó ofreciendo en su *biopic* espacial uno de los referentes más emblemáticos del renacimiento norteamericano de los 80. Treinta años después de su estreno, el director reconocía: "Mi aportación con el filme fue 'Cómo comenzó el futuro'. Se trataba de contar cómo pasamos al otro lado de la barrera del sonido y cómo se conservó una cualidad que es, a mi modo de ver, la quintaesencia americana" (McGlone 2013: 19).

### *Del wéstern al melodrama tradicional*

La escena de la rueda de prensa de 1959, en la que se produjo la presentación de *los siete del Mercury*, describe un giro en el tono genérico del filme desde la épica clásica del wéstern hacia la comedia tradicional americana. Para entonces, el espectador ya conocía la personalidad dispar de los elegidos.

Grissom, Slayton y Cooper procedían de Edwards, alma mater de *the right stuff*. Shepard y Schirra, pilotos destinados en portaaviones, habían pasado por Patuxent River. En el grupo destacaban finalmente los oficiales de Marines Glenn y Carpenter, garantes de una ética y de una disciplina discordantes con el arquetipo de Edwards tal como se ofrece en los primeros episodios del filme. Durante el entrenamiento y los preparativos de las misiones, en el guion queda patente la tensión entre Glenn, de perfil familiar presbiteriano, y el tándem Grissom-Cooper, poco adictos a las costumbres hogareñas y a la fidelidad conyugal. Las misiones suborbitales de Scott y Grissom han elevado la intensidad dramática de la película, que alcanza un primer clímax en el vuelo orbital de Glenn. A lo largo de las tres misiones, se desarrolla en paralelo una breve subtrama que enfrenta al piloto marine con el grupo de Edwards, tensión que se resuelve a favor del primero gracias a dos factores: su popularidad televisiva, que le proporciona un carismático blindaje, y sobre todo una integridad de principios que Kaufman incorpora a la quintaesencia de *the right stuff*.

Staat advierte en el filme una evolución desde el wéstern hacia la comedia o el melodrama clásicos, tránsito que coincide con la evolución de esta subtrama de rivalidad entre astronautas y que, además, refuerza la figura del marine John Glenn como líder dentro del grupo. El experto precisa que en estos dos últimos géneros se pueden reconocer las claves señaladas por Stanley Cavell en el "melodrama de mujer desconocida" (*melodrama of the unknown woman*) y en la "comedia de renovación matrimonial" (*comedy of remarriage*), así denominados por este segundo autor:

Pese a los muy elaborados episodios de más de media hora de duración, dedicados a los lanzamientos y aterrizajes de las naves espaciales, lo que resulta crucial para nuestra apreciación del tránsito efectuado desde el wéstern al melodrama y a la comedia de renovación matrimonial es que, al tiempo que se

produce el paso del piloto de pruebas al astronauta, hemos abandonado definitivamente el desierto del wéstern para entrar en la alcoba matrimonial (Staat 2016).

La repulsa inicial provocada por Glenn en el grupo de Edwards —al que también se unirá Shepard— estalla en una escena previa a los lanzamientos, en la que el astronauta protesta por la infidelidad de dos compañeros del *grupo de los siete* a sus esposas. Glenn les pide que se mantengan íntegros, pues los ojos del país se encuentran ahora sobre los nuevos héroes. Como reacción, el afán perfeccionista del personaje dará lugar al apodo "Dudley Do Right", equivalente anglosajón de *Don Perfecto*. Durante una conversación con su esposa Annie, Glenn bromea: "Supongo que soy así. Un faro de compostura y sacrificio en medio de una pandilla de locos del volante". Junto a los valores éticos y familiares, Glenn también encarna el ideal del sueño americano en su sentido de misión, y en la escena de la rueda de prensa se destaca su convicción de que la providencia colabora con aquellos que hacen rendir sus talentos esforzadamente. Y la misión no es otra que poner a Norteamérica a la cabeza de la carrera espacial: no se trata de orgullo nacional, sino de una cuestión de Estado.

El liderazgo de Glenn terminará imponiéndose sobre el grupo de los siete cuando el astronauta se convierta en valedor de sus reivindicaciones ante los científicos y burócratas de la NASA: en primer lugar, la adopción oficial del término "nave espacial" en lugar del "cápsula", seguida de una modificación en el diseño de la nave Mercury para que se incluya una ventanilla y una escotilla con pernos explosivos, además del acceso del "piloto-astronauta" al control de los mandos durante el proceso de reentrada en la atmósfera. La exigencia de estas medidas, que serían aprobadas de inmediato por la agencia, supusieron el reconocimiento de los astronautas como verdaderos pilotos a bordo de sus aeronaves, al tiempo que les diferenciaba de los chimpancés lanzados al espacio que —como también se indica en el filme—, eran instruidos para realizar unas funciones que no exigían la presencia de un humano a los mandos.

Kaufman destaca también la consolidación del liderazgo de Glenn mediante el incidente protagonizado por su esposa, Annie, ocasionado por su negativa a recibir a Johnson en su casa ante las cámaras de las cadenas ABC, NBC y CBS. Tras el

enfrentamiento verbal entre el administrador Webb y Glenn, el resto de los astronautas cierra filas en torno a su compañero y se marchan del lugar. El guion enfatiza la postura del grupo mediante un detalle que cierra la escena, y que muestra a Shepard apartando con brusquedad a un funcionario de la agencia que se interpone en su camino. La aceptación del liderazgo del astronauta marine supone, además el respeto ante su firmeza y el reconocimiento de su prestigio moral como tipo familiar, que ha antepuesto la intimidad del hogar no solo a la campaña de imagen institucional de la agencia, sino también a los intereses políticos representados por el vicepresidente Johnson.

El guion además recoge dos subtramas familiares que consolidan el giro señalado por Staat hacia el melodrama. Con anterioridad al incidente de Annie Glenn con Johnson, el filme ha mostrado el asedio de la prensa al hogar de Louise Shepard durante el vuelo de su esposo a bordo de la *Freedom 7*. Tras el éxito del primer vuelo del programa tiene lugar un episodio representativo del melodrama de mujer desconocida, según la terminología acuñada por Cavell: el episodio de la decepción de Betty Grissom, expresada en el amargo diálogo que mantiene con su esposo Gus. La tensión en la pareja surge a raíz del frío recibimiento que la agencia les ha concedido tras la pérdida de la nave en el océano —causada por la voladura accidental de la escotilla pirotécnica—, suceso que les ha cerrado las puertas de la Casa Blanca. Betty estalla:

Betty Grissom: ¡Todos estos años de vuelos de pruebas! ¡Y todas las veces que te he esperado y las veces que no estabas. El ejército nos prometió tanto, y ahora pretende no cumplir ese maldito contrato. Por fin soy la señora del honorable astronauta. ¡Pero me tratan como si fuera la señora del tipo que ha volado la escotilla! [...] Gus, el Ejército está en deuda contigo, y conmigo también. Está en deuda conmigo. Una deuda enorme.

La transición desde el piloto-*cowboy* al honorable astronauta hogareño, con el consiguiente giro del western al melodrama familiar, supone además una transformación en el diseño heroico del arquetipo aventurero nacional. En *Elegidos para la gloria*, Kaufman proporciona una síntesis ideal entre los polos opuestos presentes en la narrativa de exploración norteamericana, tal como los expone Ray

(1985: 186): *aventura-domesticidad, triunfo mundanal-vida ordinaria e individuo-comunidad* (Ray 1985: 186).

En efecto, el primer término de la triple polaridad viene representado por el héroe aventurero mundano e individual, correspondiente al pionero en tierra salvaje: es decir, la figura del piloto de pruebas tal como fue presentada en el episodio inicial del filme. El segundo término de la triple polaridad se ajusta al héroe doméstico ordinario e integrado en la comunidad, correspondiente al astronauta del proyecto Mercury.

La transición se produce, por tanto, desde el escenario desértico de Mojave, donde galopa Chuck Yeager, hasta un hogar de clase media norteamericana habitado por los Glenn. La triple polaridad se ajusta por tanto al binomio pionero-colono, donde la acción y la movilidad se enfrentan al arraigo y al sedentarismo hogareños. Según la adaptación de Kaufman, el Mercury supuso la domesticación del piloto pionero mediante su transformación en astronauta: una transición que no conllevó la pérdida de "lo que hay que tener", sino que más bien dio lugar a un personaje híbrido donde se reconcilian ambos polos. En cierto modo, la transición de arquetipos sería similar a la experimentada en *El hombre que mató a Liberty Valance*: el western clásico de John Ford situado en un territorio de frontera, que relata el triunfo de los colonos llegados del Este sobre los pioneros del Oeste, ambos extremos representados por el abogado Ransom Stoppard y por el *cowboy* Tom Doniphon.

*Referentes narrativos. La primera película histórica sobre el programa espacial*

Esta doble transición de géneros y arquetipos propició la consolidación de una serie de referentes narrativos que, a partir de los años 80, aparecerán de manera recurrente en el cine de exploración espacial. En primer lugar, una doble dimensión familiar y aventurera del astronauta, capaz de compatibilizar el tradicional arrojo pionero con la dimensión hogareña. En segundo lugar, y como consecuencia, una conexión entre hogar nacional y hogar doméstico en un escenario hibridado donde es posible un heroísmo de doble faceta, a un tiempo popular y anónimo. Dentro de la dimensión doméstica tiene lugar el tercer lugar común del cine de exploración espacial, relativo a la representación del personaje femenino y a la denuncia de su estereotipo en el desarrollo del programa espacial.

En *Elegidos para la gloria* se destaca la instrumentalización de la mujer como refuerzo del astronauta, líder masculino de la empresa nacional, y como simple contribuidora a la imagen de estabilidad del programa. Kaufman refleja el tono de denuncia empleado por Wolfe en su novela al abordar las historias de tres esposas en especial: Betty Grissom, Trudy Cooper y Annie Glenn. El primer caso resulta especialmente trágico si se tiene en cuenta que el episodio de la frustración de Betty, causada por la fría actitud de la agencia y de la presidencia tras la misión de la *Liberty Bell 7*, ocurrió seis años antes del fallecimiento de Gus Grissom en el incendio del Apolo 204 en Cabo Kennedy. En el caso de Trudy, Kaufman presenta a una mujer en perpetua tensión ante el riesgo voluntariamente asumido por su esposo Gordon Cooper, tanto al volante como a los mandos de su avión en Edwards. Como se vio, la relegación e instrumentalización de las esposas, así como su exclusión del programa espacial, ya se abordaron por primera vez en 1969 con *Atrapados en el espacio* y de nuevo en 1977 con *Capricornio 1*. En *Elegidos para la gloria*, Kaufman pone esta situación en su contexto histórico y, al mismo tiempo, señala a los agentes políticos, mediáticos e institucionales que la propiciaron. La historia de Annie Glenn establece una diferencia significativa respecto a las de Betty y Trudy, pues su firmeza al evitar la intrusión de su hogar termina provocando la insumisión de su esposo John, que se rebela ante el abuso de autoridad pretendido por Johnson y Webb.

Como se ha comentado ya, la revista *Life* poseía la exclusiva informativa sobre las vidas de los siete astronautas y sus familias. A este respecto explica McCurdy:

La NASA [...] estaba ansiosa de perpetuar la mitología de los astronautas, si bien los funcionarios del gobierno se mostraban nerviosos por aquel acceso sin restricciones. La NASA usó a sus astronautas para promover el programa espacial, les hizo desfilar por la Casa Blanca y el Congreso. La prensa cooperó porque esto se vendía muy bien y les permitía ser considerados como fans tecnológicos en aquel gran tour americano (McCurdy 2011: 100).

El monopolio concedido a un solo medio tranquilizó a los directivos de la agencia, pero añadió otro tipo de presión sobre las familias de los astronautas, obligadas a representar un continuo papel de corrección institucional tanto en público como en



privado. En el filme se ofrece una imagen ominosa de Henry Luce, dueño del grupo Time-Life, mientras llega a un acuerdo con los *siete del Mercury* y sus esposas: a contraluz, el magnate les ofrece medio millón de dólares a repartir entre cada uno, por espacio de tres años. Este contrato ocasionó a largo plazo un perjuicio imprevisto a las esposas, que durante las misiones espaciales quedaban sometidas al acoso de periodistas no autorizados, concentrados en el exterior de sus hogares, unido a la tensión provocada por los reporteros de *Life* presentes en sus casas.

El cuarto referente narrativo innovador hace referencia a la conversión del astronauta en un héroe poliédrico como piloto, ciudadano y hombre familiar gracias al enfoque de *Elegidos para la gloria* como *biopic*. En efecto, el guion adaptado de Kaufman enfatizó el carácter épico de Alan Shepard, Gordon Cooper y, en especial, de John Glenn, respectivamente interpretados en el filme por Scott Glenn, Dennis Quaid y Ed Harris, tres actores asociados al *thriller* a comienzos de los 80. A diferencia de las tramas de los dos filmes previos —*Atrapados en el espacio* y *Capricornio 1*—, los pilotos del Mercury recibieron por primera vez un tratamiento épico que, en lo sucesivo, formaría parte esencial del arquetipo filmico del astronauta.

A este hecho contribuyó otra circunstancia considerable, que afecta a la dimensión del cine como medio reconfigurador de la historia: *Elegidos para la gloria* es la primera producción cinematográfica que dramatiza hechos históricos acontecidos en el espacio según los referentes clásicos de la aventura (viaje de exploración, entrada en un territorio ignoto, afrontamiento de peligros, desarrollo de valores humanos y vínculos amistosos). Esta recreación filmica de la historia elevó, además, la categoría del astronauta en el imaginario norteamericano: los viajeros del cosmos ya no eran héroes del sueño espacial futuro —como sucedía en *Con destino a la Luna*, *La conquista del espacio* o *2001: una odisea del espacio*—, ni víctimas en una misión peligrosa —como ocurría en *Atrapados en el espacio* y, sobre todo, en *Capricornio 1*—. A partir de *Elegidos para la gloria*, la historia de la carrera espacial podía contarse como un *biopic* que integraba géneros vinculados a la historia nacional como el western y la aventura, dentro de la dimensión doméstica hogareña que proporcionaban la comedia y el melodrama, sin que por ello la visión crítica quedase afectada al abordar las luces y las sombras de la empresa espacial. Al conectar cuatro décadas de la historia de Estados Unidos, el filme proporcionaba una visión evolutiva de los valores de

identidad relacionados con el sueño americano a través de su dimensión de sueño espacial.

Un sexto aspecto socio-narrativo de *Elegidos para la gloria* —consecuencia del anterior— se refiere a la conexión intergeneracional entre las sociedades de los 80 y de los 50, fenómeno que también se produce por primera vez en el cine de viajes espaciales. El espectador del momento pudo aproximarse al relato de la historia reciente y, al mismo tiempo, proyectar y fusionar los héroes espaciales en uno solo, John Glenn, casi considerado por Staat como un arquetipo en sí mismo:

Los astronautas del siglo XXI ya no se parecen al *cowboy* Yeager sino a Glenn, el tipo familiar. "Lo que hay que tener", como deja claro *Elegidos para la gloria*, fue en un tiempo un tipo de heroísmo mítico proporcionado por el wéstern, pero se ha transformado en los valores familiares tradicionales encarnados por los Glenn. (Staat 2016).

#### *Representación del liderazgo político y presidencial*

Por último, como recapitulación de los seis aspectos anteriores, el filme de Kaufman devolvía a los viajes espaciales su categoría discutida de empresa en favor de la prosperidad, clave esencial que sostiene el concepto de sueño americano.

En efecto, desde el estreno del filme de Sturges en 1969 y a lo largo de toda la etapa contracultural de los años 70, la conexión entre exploración del espacio y prosperidad se había debilitado hasta desaparecer del debate público y político y, como consecuencia, de los filmico y mediático. *Elegidos para la gloria* recuperaba esta conexión a comienzos de los 80, en una década que Samuel señala como vital para la restauración de los valores de identidad del *ethos* estadounidense. Por entonces, la administración Reagan había retomado los proyectos del programa espacial desechados por Nixon más de diez años atrás, entre ellos la construcción de una estación orbital que llevaría por nombre *Freedom*. La relación estrecha entre presidencia y sueño espacial se produce en el filme de manera explícita, con la primera aparición en el filme de dos presidentes y un futuro presidente.

Dwight Eisenhower (Robert Beer), el primero de ellos, queda reflejado como impulsor en la sombra del proyecto Mercury y muñidor de un secreto militar que, de hecho, pretendía reforzar el prestigio internacional de la nación. La figura de John F. Kennedy, por su parte, aparecía en diversas imágenes de archivo mientras pronunciaba los discursos en el Congreso y en la Universidad de Rice —en los que embarcaba al país en la misión espacial que concluiría en la Luna—, o en la ceremonia de condecoración de Shepard. De modo alegórico, las palabras presidenciales del discurso de Rice se escuchan en la película sobre las imágenes del incendio que devora la taberna de Pancho en Edwards, mientras el fuego consume las fotografías de los pilotos de pruebas fallecidos en vuelo:

Quienes nos han precedido se aseguraron de que este país estuviera a la vanguardia de la revolución industrial, de los inventos modernos, de la era nuclear. Y esta generación no pretende quedarse atrás en la futura era espacial. Queremos formar parte de ella. ¡Seremos líderes!<sup>83</sup>

Parte del imaginario patriótico construido en torno a John Glenn se basaba en el vínculo entre el sueño espacial de Kennedy y la idea de prosperidad nacional. Este vínculo se vio progresivamente fortalecido durante la carrera política del astronauta, que decidió presentarse a las elecciones como senador por Ohio tras el magnicidio de noviembre de 1963, si bien no alcanzaría este objetivo hasta 1974. En 1968, Glenn participó en la campaña de Robert Kennedy y, tras su asesinato, fue el propio astronauta quien dio la trágica noticia a sus hijos.

Con motivo del estreno de *Elegidos para la gloria*, la revista *Newsweek* dedicó la portada de su número de octubre de 1983 a Ed Harris, caracterizado como el astronauta John Glenn, en la que se leía el titular: "¿Puede una película ayudar a fabricar un presidente?" La pregunta aludía a la participación del propio Glenn como candidato en las elecciones presidenciales de 1984. Buena parte de la opinión pública entendió la producción cinematográfica como una contribución a la causa del partido demócrata, si bien el astronauta no llegaría a alcanzar la nominación como candidato presidencial. Por

---

<sup>83</sup> Discurso en la Universidad de Rice, Houston. John F. Kennedy: 12 de septiembre de 1962. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=8862>

paradojas del destino sería el senador Walter Mondale, viejo enemigo del programa espacial, quien alcanzase finalmente la nominación en la convención demócrata.

Dos meses después del estreno de *Elegidos para la gloria*, el candidato republicano Ronald Reagan, que se presentaba a la reelección, aumentó en siete puntos su distancia sobre los demás candidatos demócratas, desacreditando así las conjeturas de *Newsweek* y cualquier posible influjo de la película sobre las expectativas de John Glenn como heredero póstumo de Kennedy. En opinión de Scott, fue la nostalgia que anima todo el filme de Kaufman lo que, precisamente, terminó reforzando la corriente patriótica iniciada por Reagan años atrás y, en todo caso, favoreciendo su reelección... si bien el director había evitado de inicio cualquier atisbo de patriotismo en su proyecto. Explica el experto:

Mi análisis resuelve esta paradoja argumentando que *Elegidos para la gloria* es realmente más conservadora de lo que parece, pues apoya implícitamente una ideología de la nostalgia que resultaba crucial para el éxito político de la administración Reagan. Pero "nostalgia" es un término de doble sentido, revestido de una ambigüedad que permite a la película, por un lado, formar parte del renacimiento de orgullo nacional y optimismo, señalado por el presidente Reagan en su campaña de reelección de 1984 mediante el lema "Amanece en América", mientras, por otro lado, se evitaba apoyar la épica agresiva del populismo derechista (Scott 2010: 46).

Scott defiende que, de hecho es Gordon Cooper y no John Glenn el astronauta que mejor encarna los ideales del renacimiento patriótico en la Era Reagan. Kaufman dedica a Glenn los momentos más espectaculares del filme, con un estilo inspirado en Kubrick —como en el viaje de Dave Bowman en *2001*, en el casco y en el traje de Glenn también se reflejan las luces de la *Friendship 7* mientras suena *Los planetas* de Holst—. Sin embargo, *Elegidos para gloria* alcanza su segundo y definitivo clímax con el vuelo de Cooper a bordo de la *Faith 7*, escogido para cerrar el filme. Minutos atrás, durante la monumental barbacoa ofrecida por Johnson para celebrar la elección de Houston como sede del centro espacial, el guion ha concedido al astronauta las últimas palabras del filme sobre la épica espacial, a modo de rúbrica final. De acuerdo con Scott (2010: 52), las palabras de Gordon Cooper a la prensa en el evento promocional invisten

al astronauta como "guerrero, patriarca y empresario": precisamente, la combinación de roles que Ryan y Kellner identificaban con el héroe cinematográfico de los años 80, ocupado en su retorno patriótico (Ryan y Kellner 1988: 219).

<b>Elegidos para la gloria</b> Philip Kaufman, 1983				
PERÍODO EVOLUTIVO DEL AMERICAN DREAM: Cuarta etapa. Renacimiento patriótico / Segunda etapa. Posguerra y años 50 / Tercera etapa. Anti-paraiso			GÉNEROS DE REFERENCIA: <i>Biopic</i> . Búsqueda, wéstern, melodrama, comedia	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Prosperidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La exploración espacial como empresa nacional militar y civil</li> <li>El comienzo de la exploración espacial como signo de expansión</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Recuperación del sueño espacial como expresión del sueño americano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El programa espacial como muestra de desarrollo tecnológico</li> <li>Iniciativa presidencial de situar un norteamericano en la Luna</li> <li>Investigación aeronáutica en torno a la aviación supersónica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Intervenciones de Kennedy y de los astronautas apelando al programa espacial y al liderazgo industrial del país</li> </ul>
<b>2. Viaje de fundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Recuperación de la frontera espacial en el cine</li> <li>Viaje a las raíces de la epopeya nacional (prólogo del filme)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Principio de la frontera espacial en el desierto, imaginario del American dream</li> <li>La órbita terrestre, primer territorio de frontera espacial</li> <li>Recuperación del espíritu pionero en el cine espacial</li> <li>Vinculación entre viaje, desarrollo tecnológico y American dream</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Pilotos de pruebas y astronautas como pioneros (base de Edwards)</li> <li>Referentes del género de wéstern en el viaje espacial</li> <li>Pruebas y trayecto: peligros derivados del escenario hostil</li> <li>Competición con los cosmonautas soviéticos en la carrera espacial</li> <li>La NASA, promotora del viaje de expansión nacional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Espíritu: Lo que hay que tener</li> <li>Trama de búsqueda (competición)</li> <li>Objeto: Búsqueda del éxito</li> <li>Heroísmo colectivo: hazaña de superación y cooperación</li> <li>La cápsula Mercury, elevada a categoría de nave espacial pilotada</li> <li>Espacio ignoto peligroso (estallidos de cohetes Redstone y Atlas, problemas de Grissom y Glenn)</li> </ul>
<b>3. Construcción del hogar doméstico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Hogar familiar del astronauta</li> <li>Entorno residencial de la base de Edwards, Langley y Houston</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Proyección mediática de los hogares americanos en la familia del astronauta</li> <li>Esquizofrenia del astronauta entre vida familiar y misión</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Transición del wéstern al melodrama clásico</li> <li>Transición del arquetipo del piloto pionero al astronauta colono</li> <li>Armonización de la polaridad épica americana: el piloto pionero individualista se transforma en el astronauta, héroe hogareño entregado a la comunidad</li> <li>La prensa, intrusa y cómplice de los poderes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Protagonismo híbrido en los siete del Mercury: pilotos pioneros (Grissom, Cooper, Slayton) y astronautas colonos (Glenn, Carpenter)</li> <li>Familia del astronauta como dimensión emocional del relato y como icono de imagen nacional</li> <li>Historias interiores de astronautas: armonización entre familia y misión (Glenn, Cooper, Grissom)</li> </ul>
<b>4. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Expansión del hogar nacional en el espacio, cuestión de Estado</li> <li>Pugna en la guerra fría</li> <li>La NASA: agencia espacial e instrumento de acción patriótica</li> <li>Sueño espacial, definitivamente vinculado al sueño americano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Épica de la aeronáutica pionera: Chuck Yeager, Lindbergh, hermanos Wright</li> <li>Equiparación de la aeronáutica con la aeronáutica a través del piloto de pruebas</li> <li>Implicación de los estamentos político, militar e industrial-tecnológico</li> <li>Programa Mercury, primer paso en la carrera espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El desierto y el espacio, territorios de frontera</li> <li>Perfiles heroicos: astronauta y piloto de pruebas</li> <li>Liderazgo presidencial: Kennedy en imágenes de archivo, líder popular. Eisenhower, líder que impulsa el programa espacial desde el secreto</li> <li>Omnipresencia de Johnson al frente del programa espacial</li> <li>Escenario mediático del programa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trama: búsqueda nacional</li> <li>Protagonista: campeón colectivo en competición internacional</li> <li>Dimensión épica del astronauta: testigo de hechos maravillosos</li> <li>Conflicto: esfera política-agencia civil-siete del Mercury-ámbito familiar del astronauta</li> <li>Paralelismo entre éxitos soviéticos y réplica norteamericana</li> </ul>
<b>5. Providencialismo y sentido de misión</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El programa espacial como unidad de esfuerzos y talentos para situar a Estados Unidos a la cabeza de la carrera espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Componente presbiteriano del American Dream</li> <li>Cultura del mérito y del esfuerzo en una tierra de oportunidades</li> <li>Defensa del mundo libre a través de la carrera espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Referencias a los hermanos Wright</li> <li>Temor a la invasión: miedo de Johnson a "dormir bajo una luna comunista"</li> <li>Glenn, "faro de compostura y sacrificio"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El espacio como escenario de misión</li> <li>Astronauta como arquetipo vigilante</li> <li>Discursos de Kennedy apelando al liderazgo estadounidense en el compromiso de la misión lunar</li> </ul>
<b>6. Igualdad de oportunidades</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Papel secundario de personajes femeninos en la aventura espacial</li> <li>Papel inexistente de representantes de minorías étnicas y raciales en la aventura espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La esposa del astronauta, vértice entre los ámbitos familiar y profesional de los astronautas</li> <li>Instrumentalización del arquetipo "esposa del astronauta"</li> <li>Relegación de la mujer en la carrera espacial</li> <li>Restricción del liderazgo espacial a blancos anglosajones protestantes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Visión crítica de los estereotipos femeninos de los 50, en una producción de los 80</li> <li>Utilización de la esposa del astronauta como referente de estabilidad y de la imagen patriótica del programa espacial</li> <li>Escenarios: ámbito de imagen pública (Life, TV, desfiles)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Conflicto en el ámbito familiar de los astronautas (Grissom, Cooper)</li> <li>Presión de las fuerzas políticas y de la propia agencia sobre las esposas (caso de Annie Glenn)</li> </ul>
<b>7. Garantía del sueño a las futuras generaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Vínculo intergeneracional entre las sociedades de los 50 y de los 80</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Recuperación de los valores patrióticos tradicionales del American dream para la generación de los 80</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El programa Mercury, inicio de la exploración espacial como aventura aún en desarrollo</li> <li>Recuperación de la imagen épica y patriótica del astronauta ante nuevas generaciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Arquetipo del presidente como líder providente (Kennedy)</li> <li>Arquetipo del astronauta como líder atractivo para jóvenes generaciones (John Glenn en TV)</li> </ul>

## 7.6. Reflexión sobre el imaginario cinematográfico de la exploración espacial y el *American dream* durante el renacimiento patriótico

Las novelas de Norman Mailer y Tom Wolfe, cultivadores del Nuevo Periodismo, permitieron la introducción de la exploración espacial como uno más entre los temas habituales de la cultura popular durante los años 70. En esta década, dominada por las tendencias contraculturales, los medios y las artes promovieron una revisión de los valores tradicionales del *American dream* tal y como se habían fraguado durante los años del *New Deal* y de la posguerra. La sociedad podía reivindicar el acceso a la prosperidad de los excluidos en el acceso al sueño, de modo que los movimientos por los derechos civiles, más allá de sus objetivos legítimos, también supusieron una revisión de las relaciones entre los ciudadanos, por un lado, y sus políticos y legisladores por otro, llegando a cuestionar o censurar su actuación pública.

Al mismo tiempo, el cine adoptó las tendencias contraculturales a través de una revisión de géneros, temas y personajes según una épica y una moral de nuevos valores. La visión de Mailer sobre el programa Apolo se ajustaba a esta visión, a diferencia de la ofrecida por Wolfe a finales de década. Por su parte, el autor de *Lo que hay que tener* proporcionó el sustrato épico a la narrativa espacial, estancada en el *thriller Atrapados en el espacio*, mientras reconciliaba heroísmo con reivindicación social.

La novela reportaje de Tom Wolfe apareció en un momento de vuelco social, desde el *Anti-paraiso* de las décadas previas hacia el renacimiento patriótico de los 80. La nueva etapa se abría como una promesa y una recuperación de la autoestima de los estadounidenses, lesionada desde finales de los 60 por la guerra de Vietnam, el caso Watergate y, en los años finales de Carter, la crisis de los rehenes en la embajada de Teherán. La adaptación de la novela en el filme *Elegidos para la gloria*, llevada a cabo en forma de *biopic* colectivo, contribuyó a insertar el cine de viajes espaciales en el imaginario del sueño americano, y para ello apeló a la épica de los pioneros y colonos del western y del melodrama tradicional de Hollywood. Además, el filme también supuso el primer caso de dramatización cinematográfica de la historia espacial. Los siete astronautas del Mercury aparecían retratados en el filme como héroes nacionales: pilotos de pruebas implicados en el engrandecimiento de su país durante la guerra fría, dispuestos a sacrificar incluso su privacidad.

*Elegidos para la gloria* es, en toda la década, el único ejemplo de producción cinematográfica sobre viajes espaciales desde un tratamiento plausible o histórico. Su escaso éxito en taquilla contrasta con la envergadura de la producción —27 millones de dólares de presupuesto, frente a una recaudación de 21 millones—, y en 1983 la audiencia prefirió otros títulos como *Star Wars: Episodio IV: El retorno del Jedi* (Richard Marquand), *Flashdance* (Adrian Lyne), *Octopussy* (John Glen) o *Juegos de guerra* (John Badham). En términos generales, el público se distanció de una película sin argumento aparente —como reconocía el propio Kaufman—, que contaba la historia de un personaje colectivo mediante la mezcla de técnica documental con una miscelánea de géneros populares. Con todo, pese a la defraudación experimentada en taquilla, el filme alcanzó la posición 33ª en el ranking de recaudación de 1983 y, más allá de un título de culto, se convirtió en un referencia narrativa para el cine de viajes espaciales. En lo sucesivo, parecía que la verosimilitud de una aventura en el espacio —histórica o plausible— debía ofrecer un aspecto similar a la acción y factura visual de *Elegidos para la gloria*: desde los efectos especiales, realizados en una época de convincente tecnología analógica, hasta el diseño de producción de las naves o el liderazgo de los propios astronautas.

En lo que respecta al imaginario espacial norteamericano, el título de Kaufman consiguió en los años 80 lo que Hollywood fue incapaz de lograr durante la carrera espacial: recrear el programa espacial mediante el género de aventuras. De este modo, en un período de renacimiento patriótico para el *American dream* se estableció un puente intergeneracional entre dos épocas, separadas por el largo paréntesis contracultural. Además, el filme fundió en el arquetipo del astronauta del Mercury los dos polos heroicos de la aventura tradicional: el pionero solitario individualista y el colono hogareño entregado a su comunidad. John Glenn encarnó este nuevo arquetipo épico, referente en los títulos de las décadas próximas. Gordon Cooper, por otro lado, destacaba en el filme como un segundo líder que encarnaba un tipo heroico más acorde con el renacimiento patriótico, integrador de los roles de guerrero, patriarca y empresario.

De acuerdo con la tendencia apreciada en los dos filmes espaciales previos, la película de Kaufman denuncia la relegación e instrumentalización de las esposas de los astronautas, cuya contribución al sueño espacial no se vio compensada con su propio



acceso a la aventura. *Elegidos para la gloria* reivindica el sacrificio de las esposas, si bien en ningún momento del filme se destaca la contribución de las mujeres al progreso científico y tecnológico de la carrera espacial. Asimismo, tampoco existen referencias en el título a la desigualdad en el acceso al sueño espacial por parte de ciudadanos pertenecientes a otros grupos étnicos, sociales o raciales diferentes del blanco protestante anglosajón, tipo social al que pertenecían los siete astronautas del Mercury: tan solo la repetición de un gag televisivo recurrente en torno al astronauta cómico José Jiménez, personaje muy popular a finales de los años 50. Una referencia que, tres décadas más tarde, resultaría ofensiva para el colectivo hispano.

# 8.

## El sueño espacial de la *sociedad ansiosa* (1991-2000)

En su división de etapas evolutivas del *American dream*, Lawrence Samuel señala la década de los 90 como un período dominado por la *sociedad ansiosa* (2011: 136). Llegados casi al final del siglo, el experto destaca la tendencia compulsiva de una nueva generación de estadounidenses a considerar el sueño como la realización de su prosperidad económica particular, por encima de la libertad para establecer retos y hacer rendir talentos en una tierra de promisión. Se trataría, a diferencia de lo sucedido en los 80, del predominio del individualismo sobre el excepcionalismo americano, de la dimensión materialista del *ethos* sobre su dimensión metafísica tal y como la define Kimmage (2011: 27). En esta etapa, el sueño americano consiste fundamentalmente en conseguir riqueza, dominio y nivel social: fama y fortuna. Las expectativas divergen, por tanto, del espíritu social extendido en la etapa del *Anti-paraiso* durante los 60 y 70, dominada por la reivindicación de unos derechos que garanticen la igualdad de oportunidades en el acceso al *American dream*.

En la década de los 90, el sentido colectivo original del *ethos* cede protagonismo ante el factor individualista, provocando así la ruptura con una tradición social que primaba valores como el esfuerzo común y la solidaridad. Economistas como Easterbrook han visto en esta tendencia de la nueva generación —sucesora de la que marchaba contra Vietnam y clamaba por los derechos civiles— la sustitución del idealismo por una mezcla de pragmatismo y relativismo que, a la larga, provocaría un

celo enfermizo por el mantenimiento del bienestar. Recién cerrada la década, Easterbrook describió en su ensayo *The Progress Paradox: How Life Gets Better While People Gets Worse* el pánico de una generación ansiosa por conservar el estatus de seguridad y progreso material alcanzados, sentimiento que a finales del pasado siglo se había extendido a toda la civilización occidental:

Profundamente asentado en las mentes de norteamericanos y europeos [...] perdura el miedo de que Occidente no pueda sostener ni sus actuales y elevados estándares de vida ni su libertades individuales [...] La ansiedad por la caída resulta esencial para entender por qué los norteamericanos no parecen complacidos con la prosperidad y libertad sin precedentes históricos de que ahora gozan. Esto era así antes del 11 de septiembre de 2001, cuando la caída material del World Trade Center hizo tangible este miedo interior (Easterbrook 2004: 33).

En opinión del investigador, este descontento en medio de la abundancia era resultado de una búsqueda del progreso personal —cada generación esperaba más que la precedente— algo que, con el transcurrir de la historia, había dejado de ser el motor fundacional de toda una civilización para convertirse en la raíz del hastío social, a uno y otro lado del océano: "Ahora, la mayoría de los norteamericanos y europeos tienen lo que necesitan, junto a montones enormes de cosas que no necesitan" (Easterbrook 2004: 33). En esta línea pesimista se encuentra un sondeo de *Business Week*/Harris realizado en 1995, según el cual el 67 por ciento de los estadounidenses consideraba que, pese al nivel de vida alcanzado, el sueño americano resultaba más difícil de conseguir en los 90 que diez años antes y, al mismo tiempo, casi un 75 por ciento estimaba que el reto sería aún más difícil diez años más tarde.

Los datos del sondeo parecen reflejar una percepción social alarmista y contradictoria, teniendo en cuenta que en 2003 la renta per cápita se había doblado respecto a 1960, que casi el 70 por ciento de los ciudadanos eran propietarios de su propia casa y que el norteamericano medio recibía 12,3 años de formación educativa. El analista David Kamp advierte sobre la sociedad de los 90: "El sueño americano era por entonces inaccesible, casi por definición: un blanco móvil que escapaba del alcance de la gente. Nada era suficiente. Instaba a los estadounidenses a plantearse metas

imposibles y, en consecuencia, a considerarse inevitablemente como unos fracasados cuando no conseguían esas metas" (Kamp 2009). Siguiendo a Easterbrook, Kamp concluye que el escepticismo de la generación de los 90 sobre el *American dream* no se debía propiamente a una renuncia o una negación del *ethos*, sino sencillamente a la transformación del concepto de prosperidad en un ideal tan inevitable como inaccesible:

Al cultivar la idea desorbitada de que nuestros niveles de vida debían mejorar inexorablemente, llegamos a finales de los 90 y entramos en el nuevo siglo en lo que podríamos llamar la Era del Sueño Americano Jamás Imaginado: una época de compras desmedidas a base de esteroides, de números inflados de manera artificial (Kamp: 2009).

Ante este diagnóstico social, cabe preguntarse en qué medida afectó al imaginario del sueño espacial esta involución del concepto de prosperidad, advertida por sociólogos y economistas durante la *sociedad ansiosa* de finales de siglo XX. Viaje y expansión —nacional o doméstica— son, además, conceptos estrechamente vinculados al ideal de progreso como reto colectivo. La épica romántica de pioneros, colonos, emigrantes y emprendedores, junto a todas las narrativas de aventura, retóricas presidenciales y visiones artísticas de la empresa espacial, tal como se habían planteado en las últimas décadas, quedaban vacías de sentido o propósito ante el predominio de una tendencia social que llamaba al repliegue individualista y, al mismo tiempo, auguraba el fracaso de la iniciativa social para las generaciones presente y venidera.

Tomando como referente estas tendencias peculiares en el fin de siglo, en este capítulo se analizará, en primer lugar, la influencia que esta mezcla de ansiedad y pesimismo social ejerció sobre la opinión pública norteamericana a la hora de valorar el programa espacial, sometido a continuas revisiones por causas políticas. Como se verá, la consideración popular evolucionó a lo largo de los 90 desde el escepticismo inicial hasta la recuperación del entusiasmo por la exploración del cosmos. En segundo lugar se describirá la renovación del imaginario espacial en distintos ámbitos de la cultura popular, puesta al día que se produce mientras la NASA adecua su programa a las decisiones de la administración presidencial o del Congreso. Finalmente, se estudiarán las principales producciones cinematográficas de la etapa y se comentará su

contribución e influencias sobre el imaginario espacial, siempre en el contexto socio-narrativo del sueño americano.

Conviene tener en cuenta, además, que la evolución progresiva de la opinión pública hacia una consideración positiva del espacio se vio influenciada, indirectamente, por la proliferación de producciones de Hollywood sobre viajes de ciencia-ficción realista —casi todos ellos, con el sello de la agencia como refrendo—, un fenómeno que permite considerar la última década del siglo como una verdadera edad de oro cinematográfica del género espacial.

### **8.1. La opinión pública ante la reorientación del programa espacial**

La tónica de pragmatismo que domina que domina la *sociedad ansiosa* de los 90 se dejó sentir —entre otras manifestaciones— en la actitud escéptica inicial de la opinión pública hacia los programas espaciales de la NASA, en especial tras la paralización de la estación orbital *Freedom* y la cancelación de la Iniciativa de Exploración Espacial propugnada por Bush padre, que incluía la construcción de una base lunar y de una misión a Marte.

Esta actitud de descreimiento se vio reforzada por la imagen de desorientación que la propia agencia suscitaba, en los primeros años de la década, respecto a sus objetivos y a su desarrollo a largo plazo como organismo federal. Desde un punto de vista meramente utilitarista, la agencia espacial no contribuía en modo alguno a la prosperidad nacional a ojos de la opinión pública, que tampoco parecía valorar los beneficios de la exploración del espacio en el ámbito científico o patriótico. Sin embargo, con el avance de la década se advierte una recuperación de la imagen de la agencia en la que influirán dos factores: los primeros éxitos en la exploración de Marte —que alcanzará su apogeo con la misión *Mars Pathfinder*— y el retorno al espacio de John Glenn a bordo del *Discovery*.

### 8.1.1. Clinton y la cancelación de la Iniciativa de Exploración Espacial

Tan solo un año después del discurso de George H. W. Bush en la escalinata del Museo del Aire y del Espacio de Washington —que en el verano de 1989 había anunciado triunfalmente la Iniciativa de Exploración Espacial—, las quejas sobre la deriva de la agencia obligaron a la presidencia a solicitar un informe exhaustivo que valorara la situación real de la NASA y el triple compromiso que acababa de asumir: la reafirmación ante la construcción de una estación orbital, el establecimiento de una base lunar y la preparación de una misión a Marte. El informe, entregado en diciembre de 1990 por el Comité Asesor sobre el Futuro del Programa Espacial (*Advisory Committee on the Future of the U.S. Space Program*) —creado *ad hoc* para la ocasión— enumeraba hasta nueve preocupaciones específicas, la primera de ellas concerniente a la falta de consenso nacional sobre las metas que el programa debía alcanzar. A este respecto, el informe señalaba la disparidad de opiniones aglutinadas en torno a dos dilemas fundamentales. El primero, priorizar las misiones ejecutadas mediante robots o bien primar los programas tripulados; el segundo, acelerar la comercialización del espacio o bien potenciar la prospección científica.

Como consecuencia de esta falta de acuerdo sobre medios y objetivos, el comité formulaba una segunda preocupación:

Este Comité cree que la NASA está actualmente superada por sus compromisos con el programa [espacial] y por la indisponibilidad de los recursos necesarios. En resumen, trata de abarcar demasiado y esto deja un escaso margen a lo inesperado. Como resultado, se ve en la obligación de actualizar con frecuencia proyectos fundamentales, y esto lleva a veces a forzar objetivos (científicos) menores para justificar los gastos derivados de problemas surgidos en el transcurso de misiones mayores (frecuentemente tripuladas)<sup>84</sup>.

La novena preocupación reflejada en el informe se refería al programa del transbordador espacial, al que se refería como "un complejo sistema que aún debe demostrar su habilidad para ajustarse a un esquema prefijado". En un tono impactante,

---

<sup>84</sup> *Report of the Advisory Committee on the Future of the U.S. Space Program*. National Aeronautics and Space Administration. Washington D.C. Government Printing Office, diciembre de 1990, p. 2.

el texto aventuraba la posibilidad de un nuevo accidente como el ocurrido con el *Challenger* en 1986. El augurio reflejaba la inseguridad que inspiraba la pieza fundamental del programa en curso, previa a la puesta en práctica de otros proyectos más ambiciosos recogidos en la Iniciativa de Exploración Espacial:

Aunque se trata de un tema difícil para abordarlo en una discusión abierta, y por ello queda condenado con frecuencia al silencio, las evidencias estadísticas muestran que estamos a punto de perder otra lanzadera espacial en los próximos años. Este es el eslabón más débil de todo el programa espacial civil: duro de reconocer, si se consideran las inseguridades de las estadísticas, pero difícil de resolver<sup>85</sup>.

El comité rechazaba, por otro lado, la asignación del programa del transbordador espacial a una agencia de nueva creación separada de la NASA, siguiendo el modelo de gestión de la Iniciativa de Defensa Estratégica (*Strategic Defense Initiative*) que, proyectada durante el mandato de Reagan, planteó el despliegue de un escudo antimisiles manejado desde el espacio y desde la superficie terrestre<sup>86</sup>. Respecto a la exploración interplanetaria, el informe resolvía que las misiones tripuladas resultaban fundamentales para el planteamiento y desarrollo futuro del programa, que no debía limitarse al simple transporte de carga hacia y desde el espacio. Concretamente, el comité se refería a Marte como el objetivo definitivo de la agencia, empresa que debería llevarse a cabo con el concurso de las agencias espaciales de otros países:

Compartimos el punto de vista del presidente de que el atractivo a largo plazo para el programa espacial tripulado reside en el planeta Marte: la exploración humana de Marte, para ser exactos [...] Un reto así debe venir precedido de otras visitas no tripuladas y de otros pasos importantes, que incluyen retornos a la Luna durante periodos extendidos<sup>87</sup>.

Con la llegada de Bill Clinton a la Casa Blanca en 1993, la nueva administración demócrata dio un nuevo giro a la política espacial motivado en parte por las reticencias

---

<sup>85</sup> *Report of the Advisory Committee on the Future of the U.S. Space Program*, p. 2.

<sup>86</sup> En 1993, el Departamento de Defensa abandonó el proyecto —popularizado por los medios de los 80 con el polémico nombre de *Star Wars*—, que fue reformulado mediante una nueva iniciativa limitada al ámbito nacional. Su elevado presupuesto y la caída de la Unión Soviética fueron determinantes en la desactivación del proyecto, que Clinton retiró del escenario global de defensa.

<sup>87</sup> *Report of the Advisory Committee on the Future of the U.S. Space Program*, p. 6.

del Congreso a la inversión en los planes anunciados por Bush padre, y por las incertidumbres reflejadas en el informe del comité. La Iniciativa de Exploración Espacial quedó definitivamente cancelada y, con ella, la construcción del Avión Nacional Aeroespacial X-30 (*National Aerospace Plane*): un proyecto de aviación comercial supersónica de vuelos transcontinentales, que Reagan definió triunfalmente en febrero de 1986 —escasos días después de la explosión del *Challenger*— como "un nuevo Orient Express que, a finales de la próxima década, despegará del aeropuerto Dulles y acelerará hasta superar veinticinco veces la velocidad del sonido, para alcanzar la baja órbita terrestre y llegar a Tokio en dos horas"<sup>88</sup>. La desestimación de los proyectos espaciales futuros supuso, asimismo, la cancelación de misiones relacionadas con un inmediato retorno a la Luna —y en consecuencia a Marte, pues el informe de 1990 vinculaba necesariamente ambos objetivos—, e incluso se planteó el abandono de la estación espacial originalmente denominada *Freedom*, sujeta a continuas revisiones durante la década previa.

Clinton decidió, no obstante, mantener el proyecto de construcción de la estación espacial movido por un deseo de acercamiento estratégico a la Federación Rusa, que había decidido colaborar en la creación de la Estación Espacial Internacional a través de su agencia espacial. Rusia aventajaba a Estados Unidos en experiencia científica y tecnológica sobre estaciones orbitales, pues desde 1986 disponía de la estación Mir, con capacidad para seis inquilinos y reabastecida mediante cápsulas Progress y Soyuz, mientras que la NASA tan solo había llevado a cabo las tres breves misiones del *Skylab* —que, técnicamente, solo era un laboratorio espacial—. Explica Sterner:

La administración Clinton [...] amenazó con cancelar la Estación Espacial Internacional, que fue reorganizada después como una iniciativa de política exterior que reforzaría la relaciones entre Estados Unidos y Rusia, impulsaría objetivos concretos para evitar la proliferación de armas nucleares, y demostraría el abandono del autoritarismo comunista por parte de Rusia (Sterner 2013: 5).

---

<sup>88</sup> Discurso previo a una sesión del Congreso sobre el Estado de la Unión. Ronald Reagan: 4 de febrero de 1986. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=36646>



En los años siguientes, el transbordador espacial cooperó en el transporte de carga y tripulación norteamericana, rusa y europea a la estación Mir, como parte de las maniobras previas a la puesta en marcha de la Estación Espacial Internacional en 1998. Entre tanto la estación rusa Mir, prevista para un funcionamiento de cinco años, llegó a permanecer activa durante trece y la prolongación de su actividad acarreó numerosos problemas, agravados por dos incidencias: en febrero de 1997 se provocó un incendio en uno de los módulos durante la estancia de dos cosmonautas rusos y un astronauta norteamericano, seguido cuatro meses después de la colisión de una nave de transporte Progress sin tripulantes. Ambos incidentes solo ocasionaron daños materiales a la Mir y no fue necesario activar una evacuación de emergencia, pero dañaron la imagen de una instalación espacial hacía tiempo amortizada. Pese a las presiones recibidas por parte del Congreso, que instaban a un abandono del programa, la NASA mantuvo activa su cooperación con la agencia espacial rusa hasta la desorbitación de la estación Mir en marzo de 2001, momento en que se produjo su reentrada en la atmósfera terrestre y posterior desintegración sobre el océano Pacífico.

Entre 1990 y 1993, la imagen de la NASA ante la opinión pública estadounidense atravesó momentos de turbulencia. La década había comenzado un insuficiente 46 por ciento de aprobación de su gestión obtenido en el verano de 1990, tras el descubrimiento de un fallo en el telescopio Hubble. En febrero de 1991, las expectativas de la Iniciativa de Exploración Espacial ocasionaron un ascenso de la cota de aprobación hasta un 63 por ciento, pese a las debilidades evidenciadas por el informe del comité especial. Sin embargo, la agencia alcanzaría en septiembre de 1993 el nivel más bajo del período, un 43 por ciento de aprobación<sup>89</sup>.

Tres factores influyeron en esta pérdida final de crédito popular. Dos de ellos eran de carácter político: la repentina reorganización del programa espacial a comienzos de año, y la imagen de desorientación propagada por el informe del comité asesor sobre su futuro. El tercero fue provocado por un fallo que acarreó un coste de mil millones de dólares: la reciente pérdida de contacto con la sonda *Mars Observer* a solo tres días de su entrada en la órbita de Marte, después de un viaje de once meses. La misión fallida

---

<sup>89</sup> Jones, Geffrey. "Americans Continue to Rate NASA Positively", *Gallup*, 31 de octubre de 2007. [https://usatoday30.usatoday.com/money/economy/2009-03-10-well-being-index\\_n.htm](https://usatoday30.usatoday.com/money/economy/2009-03-10-well-being-index_n.htm). Consultado el 23 de noviembre 2017.

pretendía retomar la exploración del planeta rojo estancada desde 1976, año del lanzamiento de la *Viking II*. Pero además, en el imaginario popular también se trataba de un fracaso en la primera etapa de la exploración tripulada de Marte, reto aventurado por Bush padre en su mencionado discurso del 20º aniversario del Apolo 11.

#### 8.1.2. Dos factores para una recuperación de imagen: el retorno de John Glenn y la exploración de Marte

A mediados de década, la imagen pública de la NASA se recuperó progresivamente mientras se desarrollaban las misiones rutinarias de los orbitadores *Endeavour*, *Columbia*, *Atlantis* y *Discovery*, estos dos últimos destinados al servicio de la estación Mir. En noviembre 1998, la gestión de la agencia recibió la máxima aprobación por parte de los ciudadanos, un 78 por ciento, pocos días después de que el senador John Glenn regresara al espacio a bordo del *Discovery*, convirtiéndose así en el estadounidense de mayor edad que afrontaba una misión espacial. La cota de aprobación superaba aún más la alcanzada por la NASA en febrero de aquel mismo año, situada en el 73 por ciento<sup>90</sup>.

El veterano del proyecto Mercury, que por entonces contaba 77 años, participó en la misión STS-95 de nueve días de duración, durante los cuales intervino en experimentos relacionados con el proceso de envejecimiento y la respuesta del cuerpo en un entorno de microgravedad. Entre la tripulación se encontraban, además, el astronauta español Pedro Duque, de la Agencia Espacial Europea, y la especialista de carga Chiaki Mukai, de la Agencia Espacial Japonesa. A diferencia del vuelo de tres órbitas realizado en 1963 con la *Friendship 7*, Glenn dio 134 vueltas a la Tierra con el *Discovery* y soportó durante el descenso una fuerza gravitatoria de 3G: la mitad de la experimentada treinta y cinco años atrás, antes amerizar cerca de las Bermudas.

El vuelo de Glenn con el transbordador espacial supuso, a finales de siglo, la recuperación de un icono de la exploración espacial. El héroe del Mercury, protagonista de biografías, largometrajes y series de televisión, emblema del *American dream*

---

<sup>90</sup> "Trust in Government Nears Record Low, But Most Federal Agencies Are Viewed Favorably", *Pew Research Center*, 18 de octubre de 2013, p. 7.  
<http://www.people-press.org/files/legacy-pdf/10-18-13%20Trust%20in%20Govt%20Update.pdf>

tradicional, reaparecía al cabo de cuatro décadas precisamente cuando la frontera espacial había retrocedido para estancarse en el punto de partida —la órbita terrestre alcanzada por el veterano— y se discutía el propósito de la NASA. Dan Goldin, administrador de la agencia en 1998, había tardado año y medio en aprobar el regreso de Glenn al programa espacial y en su decisión final pesaron motivos científicos, médicos, humanos y, evidentemente, patrióticos. Un fracaso de la misión hubiera supuesto no solo un golpe irreparable para la NASA, sino la destrucción de un icono nacional. Durante una rueda de prensa previa al vuelo del *Discovery*, Goldin apelaba así al espíritu de los pilotos de pruebas, después de garantizar el estado de forma física de Glenn: "Es un gran día para Estados Unidos, pues el hombre que casi treinta y seis años atrás subió a la *Friendship 7* y concedió una esperanza sin límites a una nueva generación, ahora está listo para mostrar al mundo que los ciudadanos mayores tienen *lo que hay que tener*" (CBS News: 1998).

Por su parte John Pike, director de política espacial de la Federación de Científicos Estadounidenses (FAS), destacaba el retorno de Glenn a la órbita terrestre como el cierre de una etapa en que la NASA afrontaba en solitario la conquista del espacio:

Es especialmente significativo que John Glenn, el primer americano que orbitó la Tierra, vuele en la que va a ser nuestra última misión antes de empezar la construcción la Estación Espacial Internacional. Así, los vuelos de John Glenn son el primero y el último de una era de exploración espacial norteamericana, porque cuando John Glenn regrese de su segundo vuelo empezaremos a trabajar en una estación espacial que será fruto del esfuerzo de gran parte de humanidad, y no solo de los Estados Unidos solamente (Mizrahi 1998).

El analista espacial señalaba la entrada del sueño espacial americano en una dimensión internacional que, por otro lado, permitiría retos más audaces en la exploración del cosmos a través de misiones que, de otro modo, resultarían inasequibles para la economía nacional. Glenn se encontraba presente en los hitos de 1963 y 1998 bajo una misma condición de pionero del espacio. El administrador Goldin lo subrayaba de modo categórico, según el estilo tradicional del *American dream*: "John Glenn merece volver. Estados Unidos necesita héroes" (Mizrahi 1998).

El retorno del astronauta del Mercury al espacio vino precedido de dos misiones no tripuladas a Marte, cuyo éxito contribuyó a mejorar la imagen de la NASA entre la opinión pública. La primera de ellas tuvo lugar en noviembre de 1996 con el lanzamiento de la *Mars Global Surveyor*, veinte años después de la *Viking II*, que en agosto de 1997 se situó en la órbita marciana para realizar tareas de observación y cartografía de superficie. Durante los diez años de operatividad de la sonda, diseñada en el CalTech por el Jet Propulsion Laboratory (JPL), una cámara dotada de gran angular permitió la elaboración de un mapa atmosférico diario que proporcionó un insólito descubrimiento: la repetición de patrones meteorológicos sobre las mismas áreas del planeta a intervalos cíclicos, como la formación de tormentas de polvo y tornados que, en ocasiones, podían durar desde la primavera hasta el otoño marcianos.

La segunda misión, *Mars Pathfinder*, fue también diseñada por el JPL y causó un mayor impacto sobre el imaginario espacial gracias al envío de 16.000 imágenes y 550 fotografías de la superficie de Marte, a las se que pudo acceder por primera vez a través de internet. Entre el 4 de julio de 1997 —fecha de su aterrizaje— y el 8 de julio, la web del proyecto recibió 200 millones de visitas.

Siete meses exactos después de su lanzamiento sobre un cohete Delta II, la *Mars Pathfinder* aterrizó sobre el Ares Vallis mediante un sistema de veintiocho airbags que amortiguó su caída sobre la superficie. Durante el Sol 2 o segundo día<sup>91</sup>, el vehículo robot de exploración bautizado como *Sojourner* se separó de la cápsula de aterrizaje para aproximarse a las rocas Barnacle Bill, Yogi y Scooby Doo. El vehículo pesaba 10 kilos y medio —reducidos a cuatro por la gravedad de Marte—, y contaba con una autonomía que le permitía separarse 500 metros de la cápsula de descenso. El robot de exploración estaba integrado por una plataforma instalada sobre seis ruedas, dotada de placas solares, que contaba con dos cámaras de fotos en blanco y negro y una tercera en color. Por su parte, la cápsula de aterrizaje consistía en una plataforma compuesta por un núcleo central y tres paneles desplegables —en uno de los cuales se encontraba el *Sojourner*—, diseñado en torno a un mástil extensible dotado de cámara estereoscópica y un módulo de meteorología.

---

<sup>91</sup> El día marciano equivale a 24,6 horas y se denomina *sol*. A su vez, el año marciano casi duplica la duración del terrestre (686,97 días).

Aparte de su espectacularidad mediática, el éxito de la *Mars Pathfinder* se debió a la alta rentabilidad de la misión que, según los criterios del administrador Goldin, se conocían como FBC: *faster, better, cheaper* (más rápidos, mejores, más baratos). En efecto, la misión del *rover* sobre Marte se extendió ochenta y cinco días —el triple del tiempo planeado— durante los cuales llevó a cabo experimentos de geoquímica y envió a la Tierra 2,6 gigabits de datos. La misión era la segunda del programa Discovery, que estaba dirigido a la exploración del sistema solar y que se había puesto en marcha con la *NEAR Shoemaker*<sup>92</sup> en febrero de 1996.

La exploración de Marte conoció una tercera misión a finales de la década con la lanzamiento en diciembre de 1998 de la *Mars Climate Orbiter*, concebido como satélite meteorológico interplanetario y estación de comunicaciones para la *Mars Polar Lander*, que sería lanzada un mes después. Sin embargo, una y otra misión terminarían en el fracaso. La primera concluyó de modo inesperado al cabo de nueve meses de su lanzamiento, cuando el contacto se perdió durante la entrada en la atmósfera marciana. La segunda, que pretendía repetir el exitoso aterrizaje de la *Pathfinder*, perdió igualmente el contacto con el control de Tierra tan solo diez minutos de alcanzar la superficie del planeta. La pérdida de las dos sondas obligó a la NASA a una revisión de su programa marciano, que conllevó la cancelación de una segunda misión de aterrizaje prevista en 2001, la *Phoenix*, que finalmente se lanzaría en 2007.

## 8.2. Imaginario espacial en la cultura popular de los 90

Las dificultades para sacar adelante los proyectos de la Iniciativa de Exploración Espacial puso en evidencia el desbordamiento y la desorientación que sufría la NASA ante el futuro del programa. El 20º aniversario del Apolo 11 había proporcionado en 1989 una ocasión excelente para formular nuevos retos en la exploración del espacio, con la mirada en la Luna y en Marte, pero más allá de la retórica presidencial y las apelaciones al *American dream*, el informe del comité asesor nombrado por George H. W. Bush en 1990 sobre el futuro de la agencia esfumó los sueños a corto plazo: la

---

<sup>92</sup> Esta misión anterior, la *NEAR Shoemaker*, consistía en una sonda destinada a orbitar en torno al asteroide Eros. La sonda aterrizó cinco años más tarde, en 2001, y continuó enviando datos a la Tierra, si bien estas dos últimas operaciones no estaban previstas en el proyecto.

NASA carecía de la estabilidad, integración de objetivos y presupuesto necesario para abordar, como mínimo, un proyecto de la envergadura del Apolo, mientras las estadísticas auguraban para el proyecto en curso —el transbordador espacial— la posibilidad de un accidente como el sufrido en 1986 ante la ausencia de garantías del programa.

La falta de consenso en la agencia sobre el futuro de la exploración espacial tan solo garantizaba, a falta de retos como el de 1961, la permanencia de la frontera en la órbita terrestre durante los siguientes veinte o treinta años. Ante este panorama, la mencionada caída en la aprobación popular de la NASA a principios de los 90 constató el deterioro del vínculo entre la exploración que lideraba y el imaginario espacial norteamericano: un desencuentro iniciado en los 70 y continuado en los 80, reflejado en la ausencia de un cine de viajes espaciales, bien desde la recreación histórica o desde la ciencia-ficción realista. A falta de aventuras sobre el sueño espacial más allá de la órbita baja del planeta, el género encontró durante esas décadas un campo mucho más fecundo en el ámbito fantástico tradicional. Explica McCurdy a propósito de esta situación:

Las obras de la imaginación se han vuelto tan persuasivas en la cultura estadounidense que la habilidad del gobierno para llevarlas a cabo se ve frustrada cada día que pasa. Los políticos están obligados por la condición de su trabajo a satisfacer las expectativas públicas, pero las expectativas creadas por la imaginación crecen en número y resultan menos accesibles. Una situación así socava las instituciones públicas y genera desconfianza a una velocidad asombrosa [...] ¿Qué sucede a los portadores de la visión original [del sueño espacial] cuando se crean abismos como éstos? En algunos casos, surge la desilusión y el retraimiento. En el caso de la exploración espacial, a menudo significa un regreso a la fantasía y a la ciencia-ficción, a las convenciones de Star Trek y a los mundos alternativos: un terreno en el que los primeros defensores de la exploración [espacial] lucharon duro (McCurdy 2011: 319-320).

El experto menciona la supresión en 1990 de la atracción "Misión a Marte" en Disneyland como ejemplo de retirada desde la ciencia-ficción verosímil hacia la ciencia-ficción fantástica o, directamente, hacia la fantasía carente de base científica alguna. En efecto, el espectacular viaje al planeta rojo fue finalmente sustituido en 1994

por la atracción "ExtraTERRORrestrial Alien Encounter" por decisión de Michael Eisner, presidente de Disney, conforme a su criterio de rediseñar la sección de *Tomorrowland* en el parque temático. A su vez, "Misión a Marte" ya había sustituido en 1975 a "Cohete a la Luna", la atracción pionera que el propio Walt Disney había creado con ayuda de Ley y von Braun. El abandono de la Luna y Marte en Disneyland y la apuesta por una atracción de depredadores siderales resume, simbólicamente, la evolución del imaginario espacial a la vuelta de cuatro décadas.

Como contrapartida, en el cine se experimentó a mitad de la década de los 90 una reacción de signo nostálgico entre las tendencias de producción, en especial aquellas relacionadas con los tiempos pioneros de la carrera espacial. Esta tendencia se vio acompañada de un resurgimiento del interés por los misterios del universo y por la divulgación de las especulaciones astrobiológicas, que Hollywood supo explotar a través de producciones de elevado presupuesto. Todo ello redundó en un fortalecimiento del género de aventuras espaciales, bien como recreaciones históricas o bien en su modalidad de ciencia-ficción realista, que dio lugar a la mencionada edad de oro del cine espacial durante los 90. Las tres tendencias, que se exploran a continuación, coincidieron con hitos científicos y políticos de resonancia mediática.

#### 8.2.1. La recuperación del sueño espacial pionero

Esta tendencia rehabilitadora del género de viajes espaciales dio lugar a los títulos *Apolo 13* (Ron Howard 1995) y *Space Cowboys* (Clint Eastwood 2000). Las dos producciones se sitúan en la misma línea de *Elegidos para la gloria* y tratan de recuperar la memoria épica de los primeros proyectos de la NASA, en una época —los años 90— en que la audiencia se mostraba asimismo interesada en los géneros espectaculares de invasión y desastre. A diferencia del filme de Kaufman, que en los 80 tuvo una acogida digna pero discreta en taquilla, estas dos películas recibieron una atención especial por parte del público. Pese a tratarse de un *biopic* que realizaba contenidas concesiones a la aventura, *Apolo 13* alcanzó la tercera posición entre los títulos de mayor recaudación de 1995, por debajo de *Toy Story* (John Lasseter) y

*Batman Forever* (Joel Schumacher)<sup>93</sup>. *Space Cowboys*, por su parte, alcanzó el puesto 25 y fue la producción espacial de mayor éxito, por delante de *Misión a Marte* (Brian De Palma 2000) y *Planeta rojo* (Anthony Hoffman 2000).

Siguiendo la estela exitosa de *Apolo 13*, la HBO produjo en 1998 la serie de televisión *De la Tierra a la Luna* (*From the Earth to the Moon*), que contaba con Tom Hanks —intérprete de Jim Lovell en *Apolo 13*— como productor ejecutivo y director de dos episodios. Además, en la serie participaba como asesor técnico al astronauta Dave Scott, piloto de las misiones Gemini 8, Apolo 9 y Apolo 15, que también había colaborado en la producción del filme de Ron Howard y dos años más tarde prestaría ayuda científica en *Misión a Marte*. La colaboración entre Tom Hanks y Dave Scott constituye una alegoría de la alianza entre el imaginario filmico y el imaginario espacial en los 90, una época en la que nada hacía presagiar el fortalecimiento del género de aventuras espaciales no fantásticas. De hecho, el estreno de *Apolo 13* abrió un período dominado por títulos de viajes espaciales —casi todos ellos presididos por el logotipo primitivo de la NASA, recientemente rehabilitado—, que terminaron por consolidar los referentes dramáticos del género en el último tramo del siglo, y que Kaufman había establecido con *Elegidos para la gloria*. Además de las mencionadas *Apolo 13*, *Space Cowboys*, *Misión a Marte* y *Planeta rojo*, en este período también se estrenaron *Contact* (Robert Zemeckis 1997), *Armageddon* (Michael Bay 1998) y *Deep Impact* (Mimi Leder 1998): tres títulos que contribuyeron a esta consolidación narrativa.

La progresiva aprobación popular que experimenta la NASA coincide, sintomáticamente, con este auge del género a medida que avanza la década. Se trata de un fenómeno de retroalimentación entre cine e imagen corporativa que, en resumen, puede comprobarse a través de dos factores.

Por un lado, la mencionada recuperación del espíritu espacial pionero iniciada con *Apolo 13*, extendido a la serie de la HBO y retomado con *Space Cowboys*: un filme protagonizado por antiguos pilotos de pruebas que, rechazados para el proyecto Mercury, cuatro décadas más tarde demuestran que aún poseen "lo que hay que tener"

---

<sup>93</sup> *Apolo 13* obtuvo una recaudación de 172.071.312 dólares, superada por la de *Toy Story* (191.796.233) y *Batman Forever* (184.031.112). Todos los datos de taquilla aquí referidos están tomados de la fuente *Box Office Mojo*.



en una misión con el transbordador espacial. Un idéntico espíritu pionero anima también al veterano astronauta de la nave *Messiah* de *Deep Impact*. En estas tramas cinematográficas, la rehabilitación de astronautas y pilotos de pruebas retirados recuerda, inevitablemente, el retorno de John Glenn al espacio a bordo del *Discovery* en 1998, evocación reforzada mediante la intervención de viejos actores de acción como Clint Eastwood, Tommy Lee Jones o Robert Duvall, cuyas carreras artísticas descollaron en tiempos del programa Apolo.

Por otro lado, el filme de Andrew Niccol *Gattaca* (1997), estrenado en plena eclosión del género espacial, presentaba el sueño de viajar a las estrellas abrigado por un joven disminuido nacido de forma natural, en un futuro donde los astronautas pertenecen a una casta dominante y perfeccionada mediante ingeniería genética. Niccol se centra en la trama de superación del joven, que se las ingenia para burlar el sistema, acceder a la academia de formación de astronautas y viajar a Titán, la luna de Saturno, destino final de los colonos espaciales. Como *Space Cowboys*, *Gattaca* gira en torno a la realización del sueño espacial por parte de candidatos rechazados en una sociedad cuyos procedimientos e instituciones —la NASA, en el primer caso— dificultaban el *American dream* en forma de exploración del cosmos.

El segundo factor de interacción entre cine e imagen institucional coincide, además, con la recuperación de la exploración de Marte de manera satisfactoria. Los éxitos de las sondas *Mars Global Surveyor* y, sobre todo, *Mars Pathfinder* —que envió a la Tierra las primeras imágenes de Marte en alta resolución—, provocaron a su vez la rehabilitación en el cine de la conquista del planeta a través de títulos como *Misión a Marte* y *Planeta Rojo*. El primero contó con un estudiado asesoramiento en el que intervinieron científicos como Robert Zubrin, presidente de la Sociedad Nacional del Espacio (*National Space Society*) y de la Sociedad de Marte (*Mars Society*), además de la mencionada colaboración del astronauta Dave Scott. No obstante, la prometida colaboración de la NASA en *Planeta Rojo*, así como el permiso para usar su logo, quedaron suspendidos ante la negativa de los productores a suprimir del guion un episodio violento entre astronautas.

### 8.2.2. Especulación astrobiológica y exploración del universo

A mediados de los 90, el género cinematográfico de invasión y desastre experimentó un notable auge a través de títulos como *Independence Day* (Roland Emmerich 1996), *Mars Attacks!* (Tim Burton 1996), *Dante's Peak* (Roger Donaldson 1997), *Volcano* (Mick Jackson 1997), *Titanic* (James Cameron 1997) o *Godzilla* (Roland Emmerich 1998), junto a las mencionadas *Deep Impact* y *Armageddon*. La tendencia, que en los 70 había contribuido a paliar la crisis de audiencia del momento, reapareció con la espectacularidad añadida de los efectos visuales generados por ordenador en unas fórmulas de acción que, desde el punto de vista creativo, no aportaban novedad destacable. En los dos primeros títulos señalados, las tramas de Emmerich y Burton seguían el patrón de invasiones extraterrestres tal como se había forjado en la década de los 50, basado a su vez en la trama primigenia imaginada por H. G. Wells a finales de siglo XIX.

Además, de avivar la añoranza por las misiones interplanetarias, la recuperación de la exploración de Marte rehabilitó asimismo las expectativas sobre el hallazgo de vida en su superficie y, con ellas, el debate en torno a los programas de la agencia dirigidos al rastreo de signos vitales en el universo o al contacto con inteligencia extraterrestre. McCurdy establece una asociación entre la activación de este debate y la reaparición de Marte en el cine del momento:

El deseo de satisfacer la expectativa de vida extraterrestre dentro del sistema solar recibió importante atención en el verano de 1996, cuando las noticias sobre posibles formas de vida fósil irrumpieron en la escena nacional. La concienciación del público sobre la vida extraterrestre se había reforzado en el verano de aquel año por la película *Independence Day*, una trama modernizada de invasión marciana. Los alienígenas llegan a la Tierra (pero no desde Marte) en una enorme nave espacial, con el único propósito de exterminar a los humanos de la faz del planeta. La película era una caricatura de escenarios imposibles, pero alcanzó récords de taquilla aquel verano (McCurdy 2011: 138).

Las especulaciones científicas sobre la posibilidad de vida en Marte se remontaban a un siglo atrás en el imaginario estadounidense. Durante la realización de

diversos experimentos de electricidad atmosférica entre 1896 y 1899, Nikola Tesla creyó recibir señales electromagnéticas agrupadas en sucesiones numéricas entre uno y cuatro, que atribuyó a emisiones marcianas. Otros científicos como Guillermo Marconi y Lord Kelvin también sugirieron que, en los años futuros, la radio permitiría el contacto con una eventual civilización marciana. En el verano de 1924, momento en que la Tierra y el planeta rojo entraron en alineación, se decretó en Estados Unidos un día de enmudecimiento radiofónico nacional y, a lo largo de treinta y seis horas, todas las emisoras mantuvieron un silencio de cinco minutos cada hora con la esperanza de recibir señales desde Marte. Dirigió el programa el astrónomo norteamericano David P. Todd, y un criptógrafo se encargó de descifrar los posibles mensajes marcianos (Brake 2013: 242).

En 1961 tuvo lugar la primera conferencia internacional sobre Búsqueda de Inteligencia Extraterrestre (*SETI*), que dio pie a los primeros programas con financiación orientados al rastreo del universo en busca de evidencias. En 1966, las iniciativas científicas se reforzaron con la aparición del libro *Intelligence Life in the Universe*, escrito por el astrónomo soviético Iosif Shklovskii y el astrónomo estadounidense Carl Sagan, en cuya introducción se sentaron las bases científicas de la astrobiología. Explica Brake:

Aunque subrayaban que sus ideas eran especulativas, Shklovskii y Sagan sin embargo defendían el apoyo científico a posibles contactos con alienígenas en el pasado. Más aún, estimaban como certeza el viaje interestelar a una velocidad inferior a la de la luz por parte de una civilización extraterrestre sofisticada (Brake 2013: 243).

Como se ha indicado en capítulos previos, el administrador de la NASA James Fletcher ya había promovido el programa SETI en 1975 con la aprobación de la agencia, que concedió a Sagan la Medalla al Mérito Distinguido. Durante los años 70, la NASA había impulsado los primeros proyectos de búsqueda de inteligencia extraterrestre mediante el uso de radiotelescopios como el de Arecibo, en Puerto Rico.

### *Marte y la roca ALH84001*

Entre 1994 y 1996, coincidiendo con la reactivación de la exploración de Marte, la esperanza popular en la existencia de vida extraterrestre se vio reforzada por el hallazgo de una supuesta evidencia por parte de un equipo científico, integrado por miembros del Centro Espacial Johnson y otras instituciones de carácter universitario y empresarial. Según sus hipótesis, un impacto sufrido en la superficie de Marte dieciséis millones de años atrás provocó un desprendimiento de rocas que, después de atravesar la atmósfera de nuestro planeta, impactaron en la Antártida. De acuerdo con el consultor de la NASA Leonard David,

Basándose en análisis químicos, se estimaba que el meteorito se había originado en Marte en un tiempo en que existía agua líquida sobre aquel mundo actualmente desolado [...] Esta valiosa pieza espacial de dos kilos se encuentra en el centro de una controversia surgida en torno al equipo científico que, en agosto de 1996 aseguraba que la roca contenía evidencias químicas microscópicas de antigua vida autóctona en Marte (David 2016).

La noticia del posible hallazgo de la NASA ocasionó inmediatas reacciones a distintos niveles del gobierno estadounidense, hasta el punto de que, dos días después de su publicación en *Space News*, el propio Bill Clinton convocó una rueda de prensa extraordinaria en el exterior de la Casa Blanca en torno a la roca ALH84001, referencia científica del meteorito. El presidente aprovechaba la ocasión para evidenciar su apoyo a la agencia espacial:

Como todos los descubrimientos, este será y continuará siendo revisado, examinado y escrutado. Será confirmado por otros científicos. Obviamente, que algo de esta magnitud sea objeto de análisis es otra reivindicación del programa espacial estadounidense, que recibirá nuestro continuo apoyo incluso en estos tiempos financieramente difíciles<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> Observaciones sobre el posible descubrimiento de vida en Marte y un intercambio con periodistas. William J. Clinton: 7 de agosto de 1996. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=53170.NASA>

Más adelante en su alocución, Clinton expresaba el compromiso de su administración con la exploración robótica de Marte y anunciaba el aterrizaje de la sonda *Pathfinder* el 4 de julio de 1997, al año siguiente, subrayando que se trataba del día de la fiesta nacional. La retórica presidencial se mantenía en sintonía con el imaginario patriótico difundido en la cultura popular. El estreno de *Independence Day* había tenido lugar un mes atrás, el 4 de julio de aquel año. Por otro lado, Robert Zemeckis se encargaría de apelar en su filme *Contact* —estrenado en el verano de 1997— al icono presidencial del momento y a su implicación pública en la aventura espacial. De hecho, en una escena de la película se mostraba una imagen del presidente Clinton generada por ordenador, que mostraba públicamente su apoyo al programa SETI y celebraba la evidencia científica de inteligencia extraterrestre.

Durante aquella alocución del verano de 1996, el presidente declaró además su identificación con la empresa de exploración espacial interplanetaria y justificaba su interés a propósito del hallazgo científico en torno a la roca marciana, en un tono que apelaba directamente al imaginario del sueño espacial:

Hoy, la roca 84001 nos habla a través de miles de millones de años y millones de millas. Habla de la posibilidad de vida. Si se confirma este descubrimiento, será con seguridad una de las revelaciones más sorprendentes que la ciencia jamás haya realizado acerca de nuestro universo. Sus implicaciones son tan extensas e inspiradoras como nunca pudiera imaginarse.<sup>95</sup>

La identificación entre la institución presidencial y la agencia civil espacial se producía en un momento, el verano de 1996, en que la imagen pública de la NASA se recuperaba en los índices de aprobación y aún estaba reciente el fracaso de la sonda *Mars Observer*. Entre 1997 y 1998, la llegada de la *Mars Pathfinder* al planeta rojo y el retorno de Glenn al espacio constituyeron dos hitos fundamentales que elevarían la cota de aprobación popular de la agencia desde el 43 hasta el 78 por ciento. El apoyo al programa interplanetario por parte del líder del hogar nacional, así como su valoración del hallazgo científico como un signo vinculado a la prosperidad del país, supusieron un refuerzo del vínculo entre *American dream* y sueño espacial a través de la figura presidencial, si bien no existía ningún proyecto activo para la exploración del planeta

---

<sup>95</sup> Observaciones... 1996.

mediante misiones tripuladas. La identificación de Clinton con el programa no dejaba lugar a dudas, aunque se tratara de una opción exclusivamente mecánica: "Estamos comprometidos con el plan agresivo que hemos puesto en marcha para la exploración robótica de Marte"<sup>96</sup>.

### 8.2.3. Fractura entre cine y realidad científica

En la segunda mitad de la década, el cine de géneros populares se encargaría de reflejar esta tendencia que hibridaba exploración espacial con investigación astrobiológica a través de diversas producciones de alto presupuesto. Si bien la exploración de inteligencia extraterrestre terminaría cediendo terreno en el campo científico en favor de las investigaciones cosmológicas, Hollywood mantuvo la tendencia en alza.

Además de las señaladas *Misión a Marte* y *Planeta rojo*, la unión entre astrobiología y viaje espacial dio lugar a producciones como el *technothriller* *Esfera* (Barry Levinson 1998), basado en la novela homónima de Michael Crichton, y *Alien: Resurrección* (Jean-Pierre Jeunet 1997), cuarta entrega de la saga iniciada en 1979 por Ridley Scott. La primera especulaba con la actividad en la Tierra de una civilización extraterrestre superior, previa a la evolución de la raza humana, y supuso un fracaso de audiencia pese a su cuidado diseño de *blockbuster*. La segunda apareció tras la decepción causada a comienzos de década por *Alien 3* (David Fincher 1993), como un intento de revitalizar el interés por las aventuras de Ellen Ripley mediante una trama donde se combinaba la exploración del cosmos con la experimentación genética, al tiempo que abordaba la maternidad y la humanización del androide como temas dominantes en la saga.

El éxito de la serie de Fox Television *Expediente X* (Chris Carter 1993-2002), unido al auge de la combinación entre espacio y astrobiología, impulsaron el estreno de una versión cinematográfica que llegó a los cines entre la cuarta y la quinta temporada con el título de *Expediente X: Enfréntate al futuro* (Rob Bowman 1998). El guion relataba la investigación de los agentes protagonistas del FBI, Dana Scully y Fox

---

<sup>96</sup> Observaciones... 1996.

Mulder, en uno de los escenarios habituales de sus casos: enigmas silenciados por tramas conspiratorias y relacionados con fenómenos de origen extraterrestre o paranormal —un planteamiento que, en clave paródica, también se había empleado en *Men in Black* (Barry Sonnenfeld 1997)—. En este caso, la investigación estaba relacionada con la amenaza de un peligroso virus y su conexión con un laboratorio situado en la Antártida, bajo cuyos hielos se revela la existencia de una nave alienígena. Como en la serie, el filme mantenía la tensión originaria entre la predisposición escéptica de Scully, doctora en Medicina, católica y firmemente apoyada en la evidencia científica, frente a la actitud intuitiva de Mulder, convencido de la presencia de visitantes extraterrestres y abierto a las explicaciones no racionales de los fenómenos. La premisa reflejaba, a su vez, las tensiones producidas durante las últimas décadas a propósito de la financiación pública de los proyectos SETI. En este sentido, Johnston, Detweiler y Taylor comentan sobre la serie:

A través de eslóganes como "Quiero creer" [*I Want to Believe*] y "La verdad está ahí afuera" [*The Truth is Out There*], el programa ofrece un planteamiento perfecto para explorar el proceso epistemológico de búsqueda de la verdad y para preguntar, en último término, si seríamos felices conociéndola (Johnston, Detweiler y Taylor 2012: 162).

### *Supresión del programa SETI y refuerzo de la exploración cosmológica*

Un día antes de la intervención de Bill Clinton sobre el hallazgo de la roca marciana de la Antártida, el administrador de la NASA Daniel Goldin había advertido en una breve declaración oficial:

Quiero que todos entiendan que no estamos hablando de "hombrecillos verdes". Se trata de estructuras unicelulares extremadamente pequeñas, que recuerdan de algún modo a las bacterias de la Tierra. No existe evidencia o sugerencia de que alguna clase de vida superior haya existido alguna vez en Marte<sup>97</sup>.

La postura oficial de la agencia se distanciaba así de las especulaciones que, a lo largo del verano de 1996, se produjeron en diferentes ámbitos científicos, políticos y,

---

<sup>97</sup> "A Statement from the NASA Administrator", 6 de agosto de 1996.  
<https://mars.nasa.gov/MPF/martianchronicle/martianchron7/goldin.html>

sobre todo, en los relacionados con la cultura popular. La expresión "hombrecillos verdes" (*little green men*) resultaba habitual en las argumentaciones de congresistas y expertos que, de manera despectiva, rechazaban la investigación de la NASA en el campo de la astrobiología. Por este motivo, la alusión de Goldin al lugar común deja entrever la preocupación por mantener el hallazgo científico al margen de la especulación mediática y, al mismo tiempo, proteger la reputación de los programas de exploración robótica en curso. No sucedió así con el proyecto SETI.

En 1991, la NASA había anunciado la selección de nueve científicos con objeto de integrar un equipo interdisciplinar para el programa Microwave Observing Project, nueva versión de SETI para el rastreo de señales de radio de microondas emitidas en el universo: el modo de comunicación que, previsiblemente, adoptarían civilizaciones inteligentes de otros mundos. En el proyecto, que tendría un coste estimado de 130 millones de dólares, intervendrían el Jet Propulsion Laboratory y el radiotelescopio de Arecibo. Sin embargo, el Congreso rechazó la nueva propuesta y el proyecto de búsqueda de inteligencia extraterrestre quedó definitivamente desprovisto de financiación. La circunstancia inspiraría seis años después la premisa del filme *Contact*, dirigido por Robert Zemeckis y basado en la novela homónima de Carl Sagan.

Para el Congreso, los proyectos SETI carecían de la consideración de otros programas en curso cuyas aplicaciones científicas contaban con mayor previsión de rendimiento. Es el caso del satélite *Cosmic Background Explorer* (COBE), lanzado en 1989 para la obtención de información sobre el cosmos mediante radiaciones de fondo de microondas, o la puesta en órbita del Telescopio Espacial Hubble en 1990 por medio del transbordador *Discovery*. El primero proporcionó uno de los hallazgos de mayor resonancia científica al revelar que la expansión del universo no se producía de manera uniforme, una vez producida la detección de ondulaciones en las radiaciones de fondo. El Hubble —tras la corrección óptica de 1993— ofreció a lo largo de la década valiosa información sobre la formación, composición y cartografía del universo, así como imágenes impactantes del vórtice de un agujero negro, cuyo estudio resultaría decisivo en la investigaciones posteriores sobre las teorías del hiperespacio y las supercuerdas.

Pese a tratarse de misiones robóticas no tripuladas, proyectos como COBE —concluido en 1993— o la continua actividad del Telescopio Espacial Hubble



alimentaron el imaginario espacial norteamericano durante los 90 y, al mismo tiempo, proporcionaron nuevos escenarios a las narrativas filmicas sobre la exploración del cosmos.

### **8.3. *Blockbusters* de viajes espaciales y sueño americano**

Junto a los factores históricos, científicos y socio-narrativos considerados atrás, la edad de oro del cine de viajes espaciales entre 1995 y 2000 fue propiciada por un factor común en las siete producciones que destacan en el género: su condición de *blockbusters*. Según la sintética definición propuesta por Bordwell, este término hace referencia a:

Una película que todos deben ver, muy distinta del espectáculo ambulante. Presupuestada al más alto nivel, estrenada en verano o en Navidades, avalada por un *best-seller* o una moda de cultura popular, promocionada incesantemente en televisión y estrenada después en cientos (incluso miles) de salas de cine en el mismo fin de semana (Bordwell 2006: 2-3).

Hall y Neale, por su parte, amplían esta descripción para señalar las tendencias narrativas predominantes en este tipo específico de producción, más allá de los factores comerciales e industriales considerados por Bordwell. Así, los expertos precisan que, a partir de la década de los 90, los mayores *blockbusters* han empleado los siguientes géneros o fórmulas narrativas: adaptaciones de cómics; películas de ciencia-ficción; cine de aventuras y acción en escenarios contemporáneos; cine de acción con base histórica; y una nueva generación de cine de desastres (Hall y Neale 2010: 250).

En efecto, si se consideran los rasgos señalados por Bordwell, las producciones de viajes espaciales dominantes en el período 1995-2000 se ajustan a la fórmula del *blockbuster* en cuanto fenómeno cuyo diseño industrial, unido a su elementos comerciales, garantizaban su distribución como producto de masas. Por otro lado, estas producciones cinematográficas sobre viajes espaciales se ajustan, precisamente, a los géneros y fórmulas señaladas por Hall y Neale. Comencemos por examinar los aspectos industriales presentes en los siete títulos del momento, cuya difusión en cuanto

espectáculos de masas supuso un impacto decisivo sobre el imaginario sociocultural del país, en especial dentro del campo de las relaciones entre *American dream* y sueño espacial.

### 8.3.1. Aspectos industriales y comerciales

Como puede observarse en la tabla adjunta, las siete producciones representativas del período presentan un presupuesto alto si se tiene en cuenta que la inversión media de una película estadounidense en 1994 era de 50,4 millones de dólares (Eller 1995), estándar que se elevó a 75,6 millones en 1997 (Grainge 2008: 13). Tan solo *Space Cowboys* quedaría por debajo del nivel considerado como presupuesto medio —su inversión fue doblada por *Armageddon*—. En la tabla destaca la rentabilidad de *Apolo 13*, que recibió el mismo presupuesto que el filme de Clint Eastwood y, sin embargo, obtuvo el tercer puesto en recaudación en su año de estreno. Asimismo, resulta llamativo el contraste entre la inversión de 100 millones de dólares de *Misión a Marte* —el segundo presupuesto más elevado de las siete producciones— y su fracaso en taquilla.

De las siete películas, cinco se situaron entre los veinticinco primeros puestos en *ranking* de recaudación en sus respectivos años de estreno. *Armageddon* y *Apolo 13* obtuvieron las mejores posiciones —segunda y tercera en 1998 y 1995—, mientras que la peor posición fue para *Planeta rojo*, que puede considerarse un proyecto fallido en términos comerciales: 80 millones de presupuesto y tan solo 17 millones de recaudación, dato que situó al filme en el puesto 104 del ranking de taquilla en el año 2000. Llama la atención la deficiente rentabilidad de las dos producciones sobre la exploración de Marte, pese a tratarse de unos estrenos que coincidieron con la tasa de aprobación más alta alcanzada por la NASA y trataron de explotar las expectativas de la exploración marciana. Ambas producciones fueron superadas en rentabilidad por *Space Cowboys*, que obtuvo unos beneficios dignos en taquilla —amortizó gastos y consiguió un tercio de su inversión—. Como puede comprobarse por sus fechas de estreno, cinco de los títulos fueron estrenos de verano, temporada considerada por Bordwell entre las características comerciales habituales en el *blockbuster*.

**Producciones de viajes espaciales: impacto de audiencia (1995-2000) \***

<i>Producción</i>	<i>Fecha de estreno</i>	<i>Recaudación (en dólares)</i>	<i>Ranking de taquilla</i>	<i>Presupuesto estimado (en dólares)</i>
<b><i>Apolo 13</i></b>	30/07/1995	173.837.933	3	65.000.000
<b><i>Contact</i></b>	11/07/1997	100.920.329	16	90.000.000
<b><i>Armageddon</i></b>	1/07/1998	201.578.182	2	140.000.000
<b><i>Deep Impact</i></b>	8/05/1998	140.464.664	8	80.000.000
<b><i>Misión a Marte</i></b>	10/03/2000	60.883.407	41	100.000.000
<b><i>Planeta Rojo</i></b>	10/11/2000	17,480.890	104	80.000.000
<b><i>Space Cowboys</i></b>	4/08/2000	90.464.773	25	65.000.000

\* Datos de recaudación y presupuesto obtenidos de la información disponible en *Box Office Mojo*, excepto los presupuestos de *Apollo 13* y *Deep Impact*, que proceden de *The Numbers. Nash Information Services*.

### 8.3.2. Aspectos narrativos del *blockbuster* espacial

De acuerdo con los contenidos narrativos señalados por Hall y Neale para el *blockbuster*, cinco de los títulos corresponden a relatos de ciencia-ficción sobre diversos temas: contacto con inteligencia extraterrestre (*Contact*), crisis ante la amenaza de un cuerpo estelar (*Armageddon*, *Deep Impact*), y exploración interplanetaria (*Misión a Marte*, *Planeta rojo*). Las siete producciones se mueven dentro del género de acción y aventuras, todas ellas en escenarios contemporáneos con excepción de *Apolo 13* — *biopic* que recrea sucesos históricos ocurridos dos décadas atrás—, si bien los relatos marcianos transcurren en un futuro cercano. Por otro lado, dos de los títulos pertenecen a la nueva generación del cine de desastres, fórmula que los expertos señalan como característica específica del cine de los 90.

Si se consideran las dos únicas notas relativas a contenidos señaladas por Bordwell, se observaba que dos de las producciones son resultado de *best-sellers*: los guiones de *Apolo 13* y *Contact* se basan respectivamente en las novelas del tándem Jim Lovell-Jeffrey Kluger (*Lost Moon: The Perilous Voyage of Apollo 13*, 1994) y de Carl Sagan (*Contact*, 1985). Además, las siete películas coinciden con el renacimiento de las modas populares en torno a los viajes espaciales y al cine de desastres: así, *Apolo 13* aparece en el vigésimo aniversario de la misión lunar; *Armageddon* y *Deep Impact* son resultado de la combinación de una y otra tendencia; *Misión a Marte* y *Planeta rojo* son expresión de la renovada fascinación por la exploración de Marte; y *Space Cowboys* llega a los cines con una historia de astronautas veteranos el mismo año en que la

Estación Espacial Internacional empieza a recibir inquilinos, precisamente tras el reciente retorno al espacio de John Glenn.

La elevación de presupuestos en las producciones de Hollywood durante los 90 fue, en parte, resultado de tres factores: un reparto integrado por actores de calidad, la espectacularidad de los escenarios y el empleo de imágenes y efectos visuales generados por ordenador. En los castings de los siete *blockbusters* de viajes espaciales destacan actores y actrices premiados con el óscar como Tom Hanks, Jodie Foster, Robert Duvall, Vanessa Redgrave, Billy Bob Thornton, Clint Eastwood o Tommy Lee Jones. Por otro lado, el espectáculo es un factor vinculado tradicionalmente a los escenarios de los viajes espaciales, en estrecha relación con el diseño de efectos visuales desde los orígenes del género moderno. En este sentido, el elemento socio-narrativo del viaje —imprescindible en el imaginario del sueño espacial y del *American dream*— se encuentra a su vez asociado a los conceptos de territorio ignoto, peligros inherentes y vehículos sofisticados: tres claves que garantizan la espectacularidad en los *blockbusters* de viajes espaciales.

Para Hall y Neale, esta asociación tradicional del espectáculo cinematográfico con el espacio se produce a través de dos elementos narrativos, la diversidad de escenarios y la interrupción narrativa, que conducen a la fragmentación de la acción en acciones paralelas (Hall y Neale 2010: 5). En efecto, como se comprobará en los análisis de los siete títulos, tanto el interior de las naves y cápsulas como la inmensidad del cosmos, las superficies planetarias, las estaciones orbitales o las instalaciones de control y lanzamiento constituyen valores de producción hábilmente contruidos y ambientados para la puesta en escena del drama, que puede transcurrir simultáneamente en diversas localizaciones como recurso de intensidad dramática.

A menudo se ha considerado el espectáculo visual del cine de los 90, con todo su aparato tecnológico, como signo de pobreza artística y narrativa, o incluso de superficialidad discursiva. Arnold subraya esta idea, que vincula al declive del *American dream* a finales de siglo XX: "Pese a los aspectos frecuentemente audaces de muchas de las producciones de Hollywood en los 90, buena parte de la actividad comercial de este período ha exhibido una sensación de vaciedad" (Arnold 2013: 204). Sin embargo, abundan expertos que argumentan en sentido contrario y ponen en valor el

recurso al espectáculo como fortaleza de la dimensión narrativa en los *blockbusters* de la década. Es el caso de King (2003: 116), que encuentra en el elemento espectacular una llamada a la contemplación por parte del espectador y una invitación a introducirse en la diégesis. En el caso de los viajes y aventuras espaciales, admiración y empatía constituirían precisamente dos emociones fundamentales para reforzar el vínculo épico entre *ethos* y sueño espacial, nota común de las producciones espaciales estrenadas entre 1995 y 2000.

King asegura además, en la línea de Barker y Brooks (1998) y de Darley (2000), que las nuevas herramientas digitales de la década, puestas al servicio del espectáculo, constituyeron en el cine de acción y aventuras de los 90 un recurso para la verosimilitud del drama filmico, cuestión capital en la recreación de misiones espaciales históricas — *Apolo 13*—, realistas —*Space Cowboys*— o inspiradas abiertamente en la ciencia-ficción —*Contact*, *Misión a Marte*—. Basándose en la experiencia contemplativa que proporciona el cine, explica King:

La oportunidad permite un buen examen de las imágenes: la admiración de la textura o de los detalles producidos gracias a una espléndida inversión en sets, localizaciones, objetos y extras, o en la última de las ilusiones disponibles gracias al uso de efectos especiales de vanguardia. Como resultado, el espectador puede sentirse transportado dentro del mundo diegético de la escena, siempre que el efecto envolvente proporcione una representación convincente y contribuya al proceso de "suspensión de la incredulidad" (King 2003: 116).

## **8.4. Análisis de los títulos cinematográficos de referencia**

### **8.4.1. *Apolo 13* (1995)**

En el verano de 1995, veinticinco años después del amerizaje del módulo *Odyssey* sobre el Pacífico sur, Imagine Entertainment llevó a las pantallas cinematográficas la adaptación de la novela *Apolo 13* (*The Lost Moon: The Perilous Voyage of Apollo 13*) publicada un año atrás, en la que el propio comandante de la misión, Jim Lovell, y el periodista experto en vuelos espaciales, Jeffrey Kluger,

relataban el accidentado viaje de la tercera misión lunar. La productora había adquirido los derechos de adaptación después de que el director Ron Howard y el productor Michael Bostick leyeran un capítulo del futuro libro y, sin esperar al resto del material, apostaran por realizar una película sobre el viaje. Un proyecto al que se sumó, casi de manera inmediata, el actor Tom Hanks.

Como la misión lunar, la propia producción cinematográfica entrañaba un riesgo inherente. El género de viajes espaciales históricos no había terminado de afirmarse ante la audiencia norteamericana, y el último título existente sobre el tema —y único hasta entonces—, *Elegidos para la gloria*, se había estrenado doce años antes con una aceptación discutible y un claro déficit de taquilla: 21,1 millones de dólares de recaudación frente a los 27 millones de presupuesto estimado<sup>98</sup>. Sin embargo, el filme *Apolo 13* contó desde el principio con el entusiasmo de su director y actor protagonista, al que se sumó la implicación de dos de los astronautas con más experiencia en el programa espacial: Jim Lovell (Apolo 13, Apolo 8, Gemini 12, Gemini 7) y David Scott (Apolo 15, Apolo 9, Gemini 8).

Esta combinación entre inspiración artística y espíritu pionero dio lugar no solo a uno de los títulos capitales sobre misiones espaciales, sino también a la consolidación definitiva del género y a un sexenio prolífico en producciones con el sello NASA. En este sentido, Kirby valora *Apolo 13* como una de la producciones cinematográficas que marcaron un hito en la representación filmica de eventos científicos y tecnológicos, al tiempo que mantenían su atractivo dramático ante un público no especializado:

El marco de representación filmica permite a los científicos la creación de diseños narrativos que, a su vez, estimulan el interés del público por el desarrollo tecnológico. Desde 1929, año de *La mujer en la Luna*, aproximadamente cada veinte años se ha estrenado en los cines un auténtico filme de alto nivel sobre viajes espaciales (*Con destino a la Luna* en 1950, *2001* en 1968 y *Apolo 13* en 1995), hasta el punto de entusiasmar al público con las posibilidades del viaje espacial y, al mismo tiempo, triunfar en taquilla (Kirby 2011: 233).

---

<sup>98</sup> Datos de *Box Office Mojo* y *The Numbers*. Nash Information Services.

Al concebir el estilo y diseño de producción de la adaptación, Howard y Bostick apostaron por una combinación entre el realismo y la espectacularidad de una misión Apolo, algo que jugaba en contra de las expectativas de un *blockbuster* de acción en los 90. Por entonces ya había transcurrido una generación entera desde los años de los viajes a la Luna y, además, el imaginario espacial de los espectadores se hallaba muy lejos de la tecnología aeroespacial de los 70, sobre todo si se tiene en cuenta que el proyecto cinematográfico recreaba el fracaso histórico de unos astronautas que nunca llegaron a pisar el satélite.

### *Realismo espectacular y giro épico*

Aunque, en efecto, se daba la paradoja de que la primera producción de la historia del cine sobre el programa lunar narraba precisamente su única misión fallida, el director se decidió a construir la acción sobre un giro narrativo en el que intervenían elementos de diversa fuerza emocional. En primer lugar, la fascinación inicial por el viaje a la Luna —que debía recrearse con fidelidad documental—; en segundo lugar, la decepción por el alunizaje abortado; finalmente, la deriva hacia una trama de supervivencia y retorno a casa. Lovell y Kluger así lo subrayaban en su novela sobre el viaje lunar, al referirse al desarrollo de esta inflexión que condicionaba el relato: "El Apolo 13, lanzado triunfalmente dos días antes, había experimentado una metamorfosis que iba desde una brillante misión de exploración a una simple misión de supervivencia" (Lovell y Luger 2000: 103).

Un año después del estreno, Ron Howard recordaba la importancia del factor de realismo, tanto histórico como tecnológico:

Dave Scott, comandante del Apolo 15, no dejaba de decirme: sé que es una película, pero nadie va a regresar a la Luna en los próximos cien o ciento cincuenta años. Ese es mi pronóstico. Cuando llegue ese momento, todos los que participaron [en el programa Apolo] estarán ya muertos. Solo contarán con el metraje de archivo, y ya has visto lo incompleto que es. Pero, ¿sabes qué podrán hacer? Podrán ver la película *Apolo 13* y decir: "así es como fueron a la Luna" (Lagniappe 1996).

A la hora de recrear la acción, el equipo de producción contaba con el precedente de *Elegidos para la gloria*, filme que había ganado un óscar a los mejores efectos visuales. Esta vez se trataba de un reto de mayor alcance, pues el proyecto se basaba en una sola misión del proyecto Apolo y no en los fragmentos aislados de cuatro misiones del Mercury. Mediante una trama desdoblada en tres escenarios dramáticos — la nave accidentada, el control de misión en Houston y el hogar de los Lovell—, el guion se desarrollaba a través de una sucesión de bloques episódicos bien diferenciados que ganaban en tensión, ritmo y espectacularidad: entrenamiento y ensayos de la tripulación; lanzamiento del Saturno V y maniobra de inyección translunar; pérdida de control del módulo de mando *Odyssey* y traslado al módulo de servicio *Aquarius*; circunnavegación lunar; crisis del filtro de oxígeno, ignición manual y reencendido del *Odyssey*; crisis de reentrada en la atmósfera.

Al frente de cada escenario dramático se encontraban diferentes protagonistas. Jim Lovell (Tom Hanks) lideraba el primero en el Apolo 13 junto a Fred Haise (Bill Paxton), piloto del módulo lunar, y Jack Swigert (Kevin Bacon), piloto del módulo de mando. El escenario correspondía al control de misión en Houston y en él se desarrollaba una subtrama en torno a Gene Kranz, director del vuelo, y a un equipo integrado por los oficiales de dinámicas de vuelo (FIDO), retrocohetes (RETRO), guiado (GUIDO), sistemas eléctricos (EECOM), telemetría (TELMU) y comunicación con la cápsula (CAPCOM), entre otros. El tercer escenario dramático se hallaba en el hogar del astronauta y en él transcurría la subtrama familiar protagonizada por Marilyn Lovell y tres de sus hijos. La NASA había instalado en la casa un transmisor que recogía las comunicaciones entre Houston y el *Odyssey*, recurso que permitió la conexión permanente entre las tres localizaciones. Marilyn contaba con un receptor en su dormitorio, y tanto los Lovell como las visitas de apoyo permanecían atentos en la casa a las noticias emitidas por la televisión, siempre encendida. De este modo, la tensión provocada por un mismo evento se reflejaba en el filme en los distintos escenarios. La propia Marilyn había confesado a Howard que, durante los casi seis días en que se desarrolló la crisis, su particular misión consistió en mantener unida a su familia (Howard 1996a).

Los criterios de realismo y espectacularidad, adoptados desde el inicio de la producción, contaron con tres herramientas fundamentales: documentación detallada de



acciones y transcripciones de diálogos; fotografías, metraje filmico y televisivo de archivo; y diseño de efectos visuales de alta precisión. La labor documental dirigida a recrear la época y la propia misión se llevó a cabo, en primer lugar, gracias a la colaboración de Lovell y Haise (Swigert había fallecido en 1982), los testigos de primera mano, y a las entrevistas concedidas por Gene Kranz y otros miembros del control de misión e ingenieros de la NASA. En principio, Howard pensó utilizar metraje de archivo en las escenas del lanzamiento, como también se había hecho en *Elegidos para la gloria*. Sin embargo, a juicio del supervisor de efectos visuales del filme, Robert Legato, se trataba de imágenes muy dispares que romperían la continuidad dramática y afectarían negativamente a la espectacularidad deseada, por lo que se decidió prescindir del metraje y tratar de reflejar "su espíritu" (Lagniappe 1996). El equipo de producción disponía asimismo de todas las transcripciones de comunicaciones y diálogos mantenidos entre Houston y el Apolo 13 en 1970, pero Howard decidió sustituir toda la jerga incomprensible de acrónimos y tecnicismos por brevísimas frases o planos explicativos. De hecho, el director y Dave Scott dedicaron buena parte de la preproducción a trabajar con las transcripciones facilitadas por la NASA, con objeto de hacer entendibles las sucesivas crisis afrontadas por la tripulación de la nave.

La empresa de efectos visuales Digital Domain diseñó y realizó los planos del lanzamiento y del edificio de ensamblaje de vehículos, así como las breves composiciones de la nave en su acercamiento a la Luna y construcción de las maquetas de los tres módulos ensamblados. Howard se inspiró en el estilo visual empleado por Kaufman en 1983, pero decidió añadir un efecto dinámico a la realización mediante emplazamientos y movimientos de cámara imposibles, como los picados durante la maniobra del lanzamiento del Saturno V, las tomas de helicóptero mientras el cohete supera la torre, o el retroceso desde el interior del módulo de mando hacia el espacio hasta obtener un plano general de la nave. Además de los planos generados mediante efectos visuales —buena parte de ellos mediante efectos artesanales de croma—, el filme cuenta con numerosas escenas en que los astronautas flotan en gravedad cero. Casi todas ellas se obtuvieron gracias a la NASA, que puso a disposición de la producción un avión KC-135 empleado para el entrenamiento de astronautas, mediante una técnica consistente en describir treinta o cuarenta maniobras de ascenso, parábola y

picado<sup>99</sup>. En la cúspide del proceso, los actores pudieron experimentar 25 segundos de ausencia gravitatoria y actuar entre objetos que flotaban a su alrededor. El recurso del avión fue una sugerencia de Steven Spielberg a Ron Howard. En total, se realizaron 612 parábolas que proporcionaron un metraje de casi cuatro horas de gravedad cero, cuya selección y uso en el montaje proporcionó uno de los efectos de verosimilitud mejor logrados.

Los criterios de documentación y espectacularidad contribuyeron a reconstruir un viaje lunar, transformado repentinamente en un desesperado viaje de retorno a casa. Según el guion, a trama de búsqueda y exploración se sustituía repentinamente por una trama combinada de vuelta al hogar y rescate. En efecto, los astronautas a bordo del Apolo 13 afrontaron un encierro en un entorno claustrofóbico —apenas seis metros cúbicos habitables entre los dos módulos—, dentro de una nave en retorno al borde del naufragio, mientras Gene Kranz y su equipo protagonizaban a su vez una trama de rescate.

#### *La recuperación del arquetipo pionero*

La tripulación protagonista del filme se ajustaba al arquetipo del pionero explorador de la última frontera y, según el criterio épico, al de autores y testigos de hechos maravillosos. Gracias a estos arquetipos, en 1995 se recuperaba un espíritu del sueño espacial que, doce años después del estreno de *Elegidos para la gloria*, terminaría por prender en los espectadores de la *sociedad ansiosa* de los 90. Por otro lado, el desdoblamiento del heroísmo entre los astronautas en vuelo y los controladores de Houston, liderados por Krantz en su particular misión de rescate, terminaría por consolidar un doble arquetipo simultáneamente activo en la construcción filmica de tramas espaciales. Posteriormente, este doble arquetipo se emplearía en otros títulos del género como *Deep Impact*, *Marte* o *Figuras ocultas*, así como en la serie *De la Tierra a la Luna*.

*Apolo 13* irrumpió en el verano de 1995 ante una audiencia alejada del idealismo y poco inclina al sueño espacial. Sin embargo, el filme destacó entre los estrenos de

---

<sup>99</sup> Los primeros astronautas del programa espacial bautizaron el avión como *Vomit Comet*.

aquel año hasta el punto de alcanzar el tercer puesto en recaudación: la cota de espectadores más alta jamás alcanzada por una producción sobre la exploración del espacio. Además, tanto la recreación de una época concreta —el programa espacial de los 60— como los valores del *American dream* expresados en el filme —ajustados a la mentalidad patriótica tradicional—, supusieron una proyección épica del hogar nacional, que revivía una aventura colectiva sucedida veinticinco años atrás.

El filme de Ron Howard presenta una firme conexión entre hogar nacional, prosperidad y viaje que facilitó la recuperación del imaginario espacial, en una época en apariencia poco propicia para ello. Sin apelar a la iconografía del wéstern, los astronautas demostraron *lo que hay que tener* mientras afrontaban los peligros derivados de un espacio ignoto y hostil, así como del carácter experimental de la propia misión: la tercera que ponía rumbo a la superficie lunar. Este último aspecto se pone manifiesto en la primera secuencia del filme, que sitúa el inicio del programa Apolo con un breve relato del incendio del Apolo 204, sucedido tan solo tres años antes.

En la tercera jornada del viaje, los riesgos de la misión se transforman en una verdadera crisis tras el estallido de un tanque de oxígeno en el módulo de servicio: una incidencia que, además de dañar un segundo depósito idéntico, supuso la pérdida de tres células de combustible. Según las primeras previsiones, la tripulación solo contaba con un diez por ciento de probabilidades de regresar a la Tierra. De inmediato, el director de vuelo Gene Kranz decidió la suspensión del alunizaje y decidió el retorno de la cápsula de acuerdo con un protocolo improvisado. Como primera medida, se ordenó a los tres astronautas que abandonaran el *Odyssey* y pasaran al módulo lunar *Aquarius*, que solo tenía capacidad para dos personas. En tiempo récord, la tripulación pasó los datos de guiado de un módulo a otro y procedió al apagado del módulo de mando, que debía reservarse únicamente para la reentrada. El Apolo 13 entró entonces en una trayectoria de retorno libre para aprovechar la atracción lunar y, tras rodear el satélite, se apoyó en el impulso gravitatorio del satélite para poner rumbo a la Tierra.

El apagado del módulo lunar y otras medidas de ahorro de energía causaron unas condiciones térmicas extremas para la tripulación, sometidas además a la falta de sueño y a la tensión continua. Otra de las crisis afrontadas surgió cuando en control de misión advirtieron el aumento de los niveles de dióxido de carbono, provocado por la presencia

de tres astronautas en el LEM. Para evitar la saturación de gas venenoso era preciso reemplazar los extractores circulares de CO<sub>2</sub> del módulo lunar por otros limpios, pero solo contaban con unos extractores sobrantes en el módulo de mando, que presentaban de diseño cuadrangular incompatible. Los ingenieros de control de misión diseñaron en tiempo récord un sistema para ensamblar los extractores, mediante una manguera y otras piezas procedentes de los trajes y de la propia nave, invento que salvó la vida de los tripulantes. Howard dio una importancia especial a este episodio dentro de la evolución dramática del filme: "Es una de mis secuencias favoritas, y el público disfruta con ella porque es un ejemplo de esa vieja idea del ingenio yanqui" (Howard 1996a).

Una vez que la Luna queda atrás, el guion recoge otro momento crítico durante el encendido del LEM con objeto efectuar una nueva ignición que corrija el rumbo de la nave. Esta vez, los astronautas no contaban con el apoyo de control de misión ni del sistema de guiado y realizaron la operación en modo manual, con la visión de la Tierra como punto de referencia en un panel del módulo. Mientras tanto, el astronauta Ken Mattingly (Gary Sinise) se afanaba en Houston para solucionar a tiempo un problema de falta de energía, crisis que debía estar resuelta antes del encendido del módulo de mando para la reentrada en la atmósfera terrestre. Mattingly había sido sustituido por Swigert, en prevención de un eventual contagio de sarampión que nunca llegó a producirse. Howard reforzó el papel del astronauta en el filme, como representante del esfuerzo colectivo llevado a cabo en Tierra durante la misión accidentada. Según explica el propio director, "Ken Mattingly me dijo que, en cierto momento, pensó que podría haber en torno a 5.000 personas del campo de las industrias privadas y de la investigación, así como de las empresas de componentes, trabajando en la emergencia" (Howard 1996a).

#### *Doble protagonismo: Jim Lovell y Gene Kranz*

Este esfuerzo colectivo señalado en el guion representa la implicación del hogar nacional en la realización del sueño espacial, matiz que el filme de Kaufman no llegaba a destacar al menos desde un enfoque épico. Sí se tomó de *Elegidos para la gloria*, en cambio, un estilo visual de tono triunfal a la hora de mostrar a los astronautas en momentos de fuerza dramática como los minutos previos al despegue y su aproximación a la plataforma de lanzamiento, a cámara lenta y reforzados con temas

compuestos por James Horner, que imprimieron a las escenas un tono ceremonial también empleado al final de la película, tras el triunfo de la reentrada. Esta idea de esfuerzo colectivo se expresa en el protagonismo de Jim Lovell y Gene Kranz, a bordo del Apolo 13 y al mando de Houston, respectivamente. A este respecto, los actores que interpretan a ambos personajes, Tom Hanks y Ed Harris, aportan unas connotaciones determinantes en la evocación del sueño americano.

Tom Hanks fue escogido para interpretar a Jim Lovell, pese a que el astronauta ofrecía un mayor parecido con Kevin Costner durante sus años en el programa espacial. El actor ya había conseguido dos veces el óscar por sus actuaciones en *Filadelfia* (Jonathan Demme 1993) y *Forrest Gump* (Robert Zemeckis 1994), estrenada un año antes de la llegada de *Apolo 13* a los cines. El filme de Zemeckis identificó al fronterizo de Alabama con el espíritu de superación del *American dream*, a lo largo de las décadas del *Anti-paraiso*. Un año después, Tom Hanks recuperaba para el público de los 90 una hazaña colectiva realizada durante el período contracultural, mediante un *biopic* donde el espíritu patriótico, purificado de algún modo, se presentaba ante la audiencia de una *sociedad ansiosa* en principio apática ante los hitos espaciales de décadas atrás.

Ambas actuaciones del actor, como intérprete de un personaje ficticio y de un personaje histórico, subrayan además el vínculo intergeneracional en la conciencia colectiva del *American dream*, rasgo presente en las tres últimas etapas de la evolución histórica del *ethos* que se vienen considerando. Perrucci y Wyson elevan al personaje de Forrest Gump a la categoría de arquetipo en el imaginario social del país:

*Forrest Gump* es el sueño americano personificado: su protagonista es el desvalido triunfador. Pero hay más. *Forrest Gump* también representa otra cara importante del sueño americano: un compromiso con los valores de la familia, las amistades, la comunidad y la conciencia (Perrucci y Wyson 2008: 343).

Esta identificación entre actor, personaje y *ethos* arraigó de tal forma en el imaginario social del momento que, en lo sucesivo, daría lugar a una sucesión de héroes dispares. A lo largo de dos décadas, la interpretación de Tom Hanks como Jim Lovell se extendió a través de otros personajes como el capitán Miller de *Salvar al*

*soldado Ryan* (Steven Spielberg 1998), el propietario de una empresa de envíos en *Náufrago* (Robert Zemeckis 2000), una víctima del 11S en *Tan fuerte, tan cerca* (Stephen Daldry 2011), Walt Disney en *Salvando a Mr. Banks* (John Lee Hancock 2013), el superviviente de un secuestro en *Capitán Phillips* (Paul Greengrass 2013) o el héroe de un amerizaje de emergencia en *Sully* (Clint Eastwood 2016). Esta última es, quizás, quizás la interpretación que guarda mayor similitud con la realizada en el héroe del *Apolo 13*.

La elección de Ed Harris para interpretar al director de vuelo Gene Kranz obedeció, de igual modo, al imaginario del actor construido previamente en los espectadores. Harris ya había interpretado previamente a John Glenn a las órdenes de Kaufman, y esta actuación lo vinculaba directamente con la épica de los viajes espaciales. Para los norteamericanos, la leyenda de Glenn superaba a la de cualquiera de los astronautas de los años 60. En un sondeo realizado en 1999, un 50 por ciento de los encuestados aseguraba que Neil Armstrong había pisado la Luna el 20 de julio de 1969, seguido sorprendentemente de John Glenn (13 por ciento), Alan Shepard (4 por ciento) y Buzz Aldrin (2 por ciento)<sup>100</sup>. Ed Harris había sido también considerado para la interpretación del papel de Jim Lovell, al igual que Kevin Costner, sin embargo fue finalmente escogido como líder del control de misión en Houston.

Ron Howard decidió emplear un criterio dinámico en los movimientos de cámara en torno a Ed Harris y Tom Hanks, creando así una homogeneidad intencionada en el tratamiento de ambos líderes en sus respectivas misiones de rescate y retorno a casa: el primero, al frente de un equipo de controladores e ingenieros, y el segundo como cabeza de la misión lunar. Hanks y Harris trabajaron en la recreación de sus personajes, dada la importancia del juego de tramas paralelas, y esta preparación interpretativa incluyó entrevistas personales con Lovell y con Kranz. En 2016, Harris destacaba sobre el director de vuelo:

Lo que más aprecio [de Kranz] es que no se preocupaba de sí mismo. No le preocupaba su imagen ni nada más, salvo realizar su trabajo lo mejor posible. El momento que mejor recuerdo es cuando [el equipo de la NASA] comprendió

---

<sup>100</sup> Newport, Frank. "Landing a Man on the Moon", *Gallup*, 20 de julio de 1999.  
<http://www.gallup.com/poll/3712/Landing-Man-Moon-Publics-View.aspx?version=print>

que finalmente habían triunfado y todo el mundo estalló en alegría. Recuerdo aquella energía, cómo la asumió y cómo agradeció el trabajo realizado por todos (Hibberd 2016).

La actuación de Harris en *Apolo 13* exigió una combinación de temperamento e inteligencia emocional, entre *right stuff* y equilibrio personal: un espíritu muy similar al exhibido en *Elegidos para la gloria* en su interpretación como Glenn. Fue Kranz quien, en un momento de tensión, se dirigió a su equipo para exigir el máximo rendimiento y acuñó la frase histórica: "El fracaso no es una opción". En las últimas escenas, el filme insistía en su tenacidad cuando en Houston todavía se abrigaban dudas sobre la aptitud del *Odyssey* para afrontar la reentrada. El personaje se enfrenta entonces al director de la NASA y al relaciones públicas Henry Hurt para interrumpir su agobiante conversación:

Henry Hurt: Tenemos problemas con los paracaídas, el escudo térmico, la trayectoria y un tifón. Hay tantas variables que estoy perdido.

Director: Sé qué problemas tenemos. Este podría ser el peor desastre que haya experimentado la NASA.

Gene Kranz: Con el debido respeto, señor, creo que esta será nuestra hora más gloriosa.

Como en *Atrapados en el espacio* y *Elegidos para gloria*, el diálogo pone de manifiesto las tensas divergencias entre los directivos de la agencia y los protagonistas de las misiones, un lugar común presente en el género de viajes espaciales desde 1969 hasta la actualidad. Más allá de su veracidad, lo cierto es que este recurso tiende a asociar la imagen institucional de la NASA con los aspectos políticos, burocráticos y promocionales del programa espacial frente a la imagen de los astronautas y controladores, habitualmente asociados al aspecto épico, humano y patriótico.

Ron Howard deseaba subrayar la pertenencia de Kranz a este último grupo y pidió a Ed Harris que reprodujera la reacción del director de vuelo que había manifestado durante una entrevista, cuando recordaba el momento en que el *Odyssey* aparece en las pantallas del control de misión, con los tres paracaídas desplegados tras

superar la reentrada. Kranz explicaba durante aquella entrevista que, tradicionalmente, todos esperaban en Houston a que la tripulación llegara al portaaviones: entonces se encendían los puros y las luces del mapa del mundo (Lagniappe 1996). En cambio, los controladores se precipitaron a celebrar el éxito una vez restablecido el contacto con el Apolo 13 tras la reentrada, recuperada al fin la conexión tras cuatro largos minutos de incomunicación radiofónica debido a la ionización.

Kranz ya se había enfrentado a otras crisis previas, como la que afectó a Armstrong y a Scott a bordo del Gemini 8. En *The Dream of Spaceflight*, Wachhorst hace la siguiente semblanza del antiguo director de vuelo y la contextualiza en 1995:

[Kranz] entró en el programa espacial en 1960 y llegó a ser uno de los primeros directores del vuelo de las misiones Gemini. Católico devoto, patriota sin complejos, padre de seis hijos y ferviente defensor de la exploración del espacio, sus vínculos permanentes eran para con Dios, la nación, su familia y su grupo de hermanos [*band of brothers*] en la unidad de operaciones de vuelo. Kranz era un hombre que podía emocionarse con el son de "The Star-Spangled Banner" y que escuchaba marchas de Sousa<sup>101</sup> en su despacho para empezar el día. Pero en un documental sobre el Apolo 13, realizado veinticinco años después del evento, reveló una sensibilidad que iba mucho más allá de las marchas de Sousa [...] Resistiendo duramente —marcialmente— para mantener la compostura, presiona su labio inferior y entonces susurra: "Fue todo perfecto" (Wachhorst 2000: 127).

#### *Marilyn Lovell y la humanización del astronauta*

La tercera línea argumental de *Apolo 13* transcurre en el hogar del comandante en Timber Cove, Houston, y está protagonizada por su esposa Marilyn Lovell (Kathleen Quinlan), elevada en el guion a un heroísmo compartido con el astronauta y con el director de vuelo. El personaje de Marilyn desarrolla una doble función narrativa. En primer lugar, permite la humanización de Jim Lovell a través de una subtrama romántica iniciada en los primeros episodios del argumento; en segundo lugar, pone de relieve la mencionada tensión entre los ámbitos personal e institucional que enfrentó a

---

<sup>101</sup> John Philip Sousa (1854-1932), director de la banda musical de los Marines, compuso marchas militares como "Barras y estrellas", "The Liberty Bell" y "Semper Fidelis", himno del cuerpo de Marines.



las familias y a la agencia a lo largo del programa espacial, sobre todo durante los tres primeros proyectos impulsados por la NASA.

En el esquema narrativo de *Apolo 13*, la relación entre Marilyn y Jim constituye una de las necesidades dramáticas del protagonista, vital para que el astronauta no quede reducido a mero agente en una trama de acción. Su pasión compartida por la carrera de Jim se pone de manifiesto desde el principio, en la escena en que los Lovell invitan los astronautas Heise, Swigert y Conrad a su casa para cenar y presenciar por televisión la llegada a la Luna del Apolo 11. Meses más tarde, tras el cambio de planes que precipita el viaje de Jim a bordo del Apolo 13, tiene lugar la escena premonitoria en que el anillo de desposada de Marilyn desaparece por el desagüe de la ducha: un hecho real recogido en el filme, al igual que la pesadilla de la esposa en que los tres astronautas perecían en el espacio en pleno vuelo. Según explicaron los Lovell años más tarde, el sueño tuvo lugar después de que asistieran en las Navidades de 1969 al estreno de *Atrapados en el espacio*, "en la que se producía la muerte de un personaje también llamado Jim" (Howard 1996b).

Tras el estallido del tanque de oxígeno y la consiguiente crisis, la subtrama romántica adquiere un dramatismo dominante en hasta el punto de revelar el verdadero conflicto interno del astronauta Jim Lovell, convertido de repente en un sencillo padre de familia que desea regresar con los suyos. Una vez que la nave reaparece tras la cara oculta de la Luna y pone rumbo a la Tierra, el comandante se dirige a sus compañeros de vuelo y les pregunta: "Caballeros, ¿cuáles son sus intenciones? Yo deseo regresar a casa". Ron Howard comenta al respecto: "Este es para mí un momento importante, es donde la historia da un giro. Empieza a ser una historia de regreso al hogar. Ya no persiguen ningún premio como caminar sobre la Luna, sino sobrevivir y volver al lado de sus seres queridos" (Howard 1996a).

Jim y Marilyn solo comparten las mismas escenas al inicio del filme, y la última en que aparecen juntos sucede en Cabo Kennedy, la víspera del lanzamiento. Tras producirse el accidente, el guion intercala entonces sus respectivas líneas argumentales en casa y en la nave para mostrar las reacciones de ambos personajes en momentos estratégicos, en un esfuerzo por subrayar la sintonía de los esposos a pesar de su forzosa incomunicación. Marilyn sigue el desarrollo de las operaciones desde su hogar,

acompañada por la mujer de Fred Haise, Mary, y por otros astronautas del programa como Peter Conrad o Neil Armstrong y Buzz Aldrin, que permanecen junto a la madre de Lovell durante los últimos momentos de la misión.

La sintonía entre los Lovell da lugar también a momentos de cierta magia como el intercambio de miradas que realizan cuando la nave se aproxima a la Tierra, o la escena en que Marilyn escucha una entrevista televisiva en la que Jim recuerda cómo sobrevivió a una situación de emergencia con su caza Banshee en la guerra de Corea. Este momento concreto —revelador de la dimensión *right stuff* del astronauta—, termina con un nuevo intercambio de miradas a través de la pantalla del televisor. "La escena se transformó en un momento romántico —explica Howard—, en el que una esposa consigue comunicarse de alguna forma con su marido en lo que podía ser su última ocasión" (Howard 1996a).

#### *El intruso institucional en el hogar doméstico del astronauta*

La estrecha unión entre ambos personajes responde a una realidad patente: Marilyn y Jim Lovell fueron de las pocas parejas que sobrevivieron al programa espacial y no terminaron en ruptura. Aun así, la tensión provocada por la crisis del Apolo 13 —cuarta misión espacial del astronauta— supuso la principal prueba para los esposos, no solo por la incidencia producida al tercer día de la misión sino por la brusquedad con que la NASA manejó la situación con Marilyn, desde el punto de vista institucional y humano. En efecto, el enfrentamiento entre la vida profesional y personal de los astronautas afectaba directamente a sus familias y extendía hasta la intimidad del hogar las tensiones derivadas de las misiones y de los propios los entrenamientos —que exigían continuos vuelos de Houston a Cabo Kennedy—, con el consiguiente deterioro de las relaciones domésticas.

Este conflicto ya había sido abordado de modo directo y reivindicativo en *Atrapados en el espacio*, *Capricornio 1* y *Elegidos para la gloria* para denunciar, por un lado, la instrumentalización de las esposas y familias de los astronautas en pro de la imagen de la agencia. Además, en estos filmes se evidenciaba el fomento de los estereotipos de género durante la aventura espacial, y *Apolo 13* abordaba estos problemas según la línea establecida en 1969 por el filme de Sturges. Veintiséis años

más tarde, el trato prestado por la agencia a las esposas y a las familias constituía uno de los referentes socio-narrativos más sólidos del género espacial: un referente que además evidenciaba una dicotomía entre hogar nacional y hogar doméstico, de manera que el sueño americano experimentado en el primero podía resultar en la pesadilla familiar del segundo. Desde esta perspectiva, *Apolo 13* reflejaba la intrusión del hogar nacional en el hogar doméstico del astronauta, al tiempo que prestaba una mayor importancia dramática a los daños derivados a las esposas, la utilización de sus imágenes públicas y los perjuicios colaterales sufridos por sus familias: tres facetas que oscurecieron el sueño espacial en el *American dream* de los 60.

Ron Howard se refiere de así a la utilización de las imágenes de las esposas de los astronautas por parte de la NASA: "Las esposas recibieron formación sobre el modo de tratar a los medios de comunicación y aprendieron a hablar con ellos. Todas las entrevistas resultaban parecidas, y nunca decían nada controvertido ante los medios" (Howard 1996a). A su vez, la propia Marilyn Lovell comenta: "Bromeábamos ante la prensa, siempre salíamos de casa y decíamos cosas como 'estamos felices, orgullosas y encantadas'" (Howard 1996b).

La tensión entre la agencia y las familias de los astronautas se dramatizó en el filme a través de una breve subtrama protagonizada Marilyn y Henry Hurt, personaje ficticio que representa la imagen institucional de la NASA. Hurt emplea un tono de disculpa ante ella cuando le explica que el saludo televisado de los astronautas del Apolo 13 —grabado antes de la explosión del tanque de oxígeno— no se está emitiendo en directo por ningún canal de televisión, pues se trata de la quinta misión lunar y los medios ya no la valoran como evento de interés nacional. Dos días más tarde, provocado ya el accidente, los periodistas usan la mediación de Hurt con el propósito de instalar una antena en el jardín de los Lovell y facilitar el seguimiento de la noticia desde el exterior de su propio hogar. Marilyn se enfrenta entonces con el representante de la NASA y se niega en redondo, en una escena del filme que recuerda la reacción de Annie Glenn ante las pretensiones de Johnson y los reporteros televisivos. A propósito de esta escena, Marilyn recordaba junto a su esposo:

A esas alturas, mi tensión psicológica estaba por las nubes. Me parecía increíble que la prensa quisiera entrar y montar una torre de transmisión en mi césped,

cuando no había mostrado ningún interés por lo que ocurría hasta que tuvo lugar el accidente. Ahora que vuestras vidas [las de Lovell, Haise y Swigert] pendían de un hilo, querían montar una torre y centrar toda su atención en lo que estaba pasando. Aquello me enfureció (Howard 1996b).

Mediante el conflicto institucional y familiar, *Apolo 13* no solo puso en valor el sacrificio de las esposas durante el programa, sino también su papel en el refuerzo emocional de los astronautas. El filme reconocía su relevancia en la realización del sueño espacial como parte integrante del *American dream*, al tiempo que daba un paso más allá de la simple victimización de las mujeres en los dramas espaciales, tal como había sucedido en títulos precedentes. En efecto, el relato de la misión lunar subrayaba el rol épico activo de las esposas a través de Marilyn Lovell, seguida en segundo término de Mary Haise.

Esta dimensión que proporcionan los personajes femeninos de *Apolo 13* hace posible la hibridación de géneros del guion, que por un lado combina el *biopic* en torno al eje Apolo 13-control de Houston, con el melodrama en torno a la relación Jim-Marilyn, este último según el mismo patrón de "comedia de renovación matrimonial", señalado por Cavell en *Elegidos para la gloria* (Staat 2016).

<b>Apolo 13</b> Ron Howard, 1995				
PERÍODO EVOLUTIVO DEL AMERICAN DREAM: Quinta etapa. Sociedad ansiosa / Tercera etapa: Anti-paraiso			GÉNEROS DE REFERENCIA: <i>Biopic</i> . Aventura. Melodrama	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Prosperidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Puesta en valor de la exploración espacial pionera, como empresa colectiva</li> <li>•Comienzo de la exploración espacial como signo de expansión</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Recuperación del imaginario espacial como expresión del sueño americano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•El programa espacial como muestra de desarrollo tecnológico</li> <li>•Iniciativa presidencial de situar un norteamericano en la Luna</li> <li>•Investigación astronáutica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Visita de congresistas a Cabo Kennedy, guiada por Jim Lovell</li> </ul>
<b>2. Viaje de fundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•El viaje lunar como emblema espacial de la frontera</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•La Luna, segundo territorio de frontera espacial</li> <li>•La improvisación como recuperación del espíritu pionero en el cine espacial</li> <li>•Vinculación entre viaje, desarrollo tecnológico y American dream</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Madurez del programa espacial: el astronauta colono (Lovell, Conrad, Armstrong) se afianza sobre el pionero (Slayton)</li> <li>•Trayecto lunar accidentado: peligros derivados del escenario hostil</li> <li>•La NASA, promotora del viaje de expansión nacional: instalaciones monumentales en Cabo Kennedy y Houston</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Trama de exploración</li> <li>•Objeto: Supervivencia y retorno a casa (Apolo 13). Rescate (Houston)</li> <li>•Heroísmo colectivo: hazaña de superación y cooperación</li> <li>•El Módulo Lunar Aquarius, bote salvavidas del Apolo 13</li> <li>•Espacio ignoto peligroso, capacidad de improvisación</li> </ul>
<b>3. Construcción del hogar doméstico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Hogar familiar del astronauta: liderazgo de Marilyn Lovell en Houston</li> <li>•Subtrama familiar en el hogar de los Lovell: seguimiento de la epopeya ante la TV y el receptor radiofónico de la NASA</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Proyección mediática de los hogares americanos en la familia del astronauta</li> <li>•La nostalgia como recurso emocional de reconstrucción histórica</li> <li>•Armonización entre vida familiar y misión en el arquetipo del astronauta</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Hibridación entre melodrama y aventura</li> <li>•Afianzamiento del astronauta familiar</li> <li>•Coexistencia de la polaridad épica americana a bordo del Apolo 13: un piloto pionero individualista (Swigert) junto a dos héroes hogareños entregado a la comunidad (Lovell, Haise)</li> <li>•Armstrong y Aldrin acompañan a la madre de Jim Lovell</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Protagonismo híbrido en los siete del Mercury: pilotos pioneros (Swigert) y astronautas colonos (Lovell, Haise)</li> <li>•Trama: retorno al hogar familiar</li> <li>•Familia del astronauta como dimensión emocional del relato y recurso de humanización. Monte Marilyn sobre la Luna</li> <li>•Historias interiores de astronautas: armonización entre familia y misión (Lovell, Haise)</li> </ul>
<b>4. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•La exploración espacial como unidad de esfuerzos y talentos en una situación de crisis</li> <li>•La NASA: agencia sometida a inspección de congresistas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•La aeronáutica como componente épico de la astronáutica: Lovell, piloto en el Mar de Japón</li> <li>•Implicación de los estamentos político, militar e industrial-tecnológico</li> <li>•Apolo 13, test de eficiencia del programa espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Perfil heroico de Lovell: astronauta y piloto de pruebas</li> <li>•Perfil heroico de Gene Kranz: "El fracaso no es una opción"</li> <li>•Liderazgo presidencial: Kennedy en imágenes de archivo</li> <li>•Desinterés mediático por el programa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Trama: retorno al hogar colectivo</li> <li>•Cooperación en Houston durante el rescate. Roles de Kranz y de Mattingly en Houston</li> <li>•Solidaridad nacional e internacional</li> <li>•Dimensión épica del astronauta: testigo de hechos maravillosos</li> <li>•Conflicto: esfera institucional-ámbito familiar del astronauta</li> <li>•Tensión NASA-Capitolio</li> </ul>
<b>5. Igualdad de oportunidades</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Papel secundario de personajes femeninos en la aventura espacial</li> <li>•Papel inexistente de representantes de minorías étnicas y raciales en la aventura espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•La esposa del astronauta, vértice entre los ámbitos familiar y profesional de los astronautas</li> <li>•Instrumentalización del arquetipo "esposa del astronauta"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Utilización de la esposa del astronauta como referente de estabilidad y de la imagen patriótica del programa espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Conflicto en el ámbito familiar de los astronautas (Grissom, Cooper)</li> <li>•Presión institucional de la NASA sobre Marilyn Lovell</li> </ul>
<b>6. Garantía del sueño a las futuras generaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Reconstrucción de la memoria épica nacional a partir del programa espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Afianzamiento del género de viajes espaciales a través de un hito de la astronáutica: "fracaso triunfal" del Apolo 13</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Programa Apolo, referente épico del sueño espacial en los 90</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Arquetipo del presidente como líder providente (Kennedy)</li> <li>•Arquetipo heroico de las generaciones pioneras de astronautas: incendio del Apolo 204</li> <li>•Apelación de Lovell a la exploración lunar</li> <li>•Hijo mayor de Jim Lovell, cadete de West Point</li> </ul>

#### 8.4.2. *Contact* (1997)

En 1997, tres años después de que el Congreso suprimiera definitivamente la ayuda federal al programa de búsqueda de inteligencia extraterrestre SETI, Warner Brothers estrenó la adaptación cinematográfica de una novela de Carl Sagan titulada *Contact* (1985), que relataba el primer contacto entre la humanidad y una especie alienígena a través de las ondas. El libro<sup>102</sup> se había mantenido entre los más vendidos de 1985, pero no llegaría a los cines hasta el verano de 1997 debido a una deriva de producción que incluyó, entre otros avatares, la renuncia de Roland Joffé, uno de los primeros directores propuestos por el estudio. Finalmente fue Robert Zemeckis quien se encargaría de su realización a partir del guion adaptado de James V. Hart, que se estrenaba en el género de ciencia-ficción tras escribir los libretos de *Drácula de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola 1992) y *Hook* (Steven Spielberg 1992).

Warner contaba con los derechos de la historia desde 1982 (Druyan 1997), antes de la aparición de la novela, pues el estudio se ya se había mostrado interesado en un primer guion que se basaba en un tratamiento de cien páginas escrito por Carl Sagan y su esposa Ann Druyan. Por entonces, el programa SETI estaba vigente gracias a la financiación pública. Sin embargo, durante los quince años en que el proyecto cinematográfico se mantuvo estancado en Hollywood, la ficción de Sagan se convirtió en realidad cuando en 1994 el Congreso suprimió la ayuda que venía prestando a SETI desde la década de los 70. Pese a las versiones y correcciones del guion realizadas entre 1982 y 1997, la trama básica se había mantenido intacta en torno a la investigación de la doctora Ellie Arroway (Jodie Foster), una joven científica que desarrollaba su carrera sobre la búsqueda de inteligencia extraterrestre a través de radiotelescopios de largo alcance.

Tras una secuencia introductoria centrada en la infancia de la doctora, la acción comienza en la estación radiotelescópica de Arecibo en Puerto Rico. Allí, después de varios años de dedicación entusiasta, la científica pierde el apoyo de la National Science Foundation y, como consecuencia, la financiación federal de sus estudios. En la decisión ha pesado el parecer de David Drumlin (Tom Skerritt), asesor científico

---

<sup>102</sup> *The New York Times Fiction Best Sellers*, <http://www.hawes.com/1985/1985.htm>

presidencial, que considera SETI una empresa inútil, de escaso valor para la ciencia y un verdadero obstáculo para la carrera de Ellie Arroway. Gracias a su tesón, la doctora consigue financiación del millonario S. R. Hadden (John Hurt) y se instala en Nuevo México, en el observatorio radioastronómico Argus Very Large Array, donde continúa su labor de rastreo cósmico a través de sus ciento treinta y una antenas gigantes. Una tarde, Ellie Arroway detecta la emisión de una serie de señales emitidas desde Vega, en la constelación de Lira, que se repiten como una sucesión de números primos. Tras comprobar que, en efecto, la señal se ajusta a un patrón racional procedente de un emisor extraterrestre, el gobierno se interesa de inmediato en el hallazgo y Drumlin acude a la sede del radiotelescopio para seguir de cerca la investigación.

### *Presidencia y NASA: el vínculo entre ficción y realidad*

Con este giro del argumento, la reticencia institucional y política al proyecto SETI se transforma de súbito en un interés oficial de la Casa Blanca por el control de las investigaciones, al menos en lo que concierne al gabinete de comunicación y a la asesoría científica y militar del presidente. Paradójicamente, la ficción cinematográfica sobre el extraordinario contacto también atrajo el interés mediático, científico e institucional de Washington hacia una producción de Hollywood cuya premisa central —el éxito de un programa de búsqueda inteligencia extraterrestre— había sido descartada recientemente por el Congreso. Examinemos algunos ejemplos del filme que contribuyeron a estrechar el vínculo entre ficción y realidad, en especial a través de dos referentes del hogar nacional presentes en el sueño espacial: la presidencia y la NASA.

Varios episodios del filme suceden en instalaciones presidenciales, e incluso cuentan con la presencia de Bill Clinton en reuniones y declaraciones a la prensa. Por otro lado, si bien en ninguna escena se hace mención explícita a la NASA, en *Contact* se muestran las instalaciones de la agencia en Cabo Cañaveral como el complejo de lanzamiento, la sala de observación pública y el control de misión. Además, el logotipo de la agencia, que participó activamente en la producción de Warner, luce en lo alto de una fachada del complejo de lanzamiento durante un breve plano. Desde los años 50, tanto la figura presidencial como la agencia espacial se hallaban vinculados en el imaginario estadounidense a la expansión y defensa del hogar nacional, y su uso en el cine de exploración espacial había contribuido a la verosimilitud del relato, tal como se

vio en casos como *Atrapados en el espacio*, *Elegidos para la gloria* o *Apolo 13*. Sin embargo, *Contact* supuso un paso audaz en el uso de estos dos iconos —presidencia y agencia espacial—, pues por primera vez aparecían en una producción de ciencia-ficción especulativa sin perder por ello ante la audiencia el tono de factibilidad. Las mencionadas instalaciones de la NASA aportaban en el relato la imagen institucional necesaria, en un intento de aventurar de modo solvente un contacto extraterrestre —algo también insólito en la historia del género—, propiciado por un viaje a través de una distorsión en el continuo espacio-tiempo

*Contact* contó con la colaboración de Gerry Griffin, antiguo director del Centro Espacial Johnson. Además, en el esfuerzo por dotar el filme de base científica también participaron el experto en radioastronomía Tom Kuiper, la matemática Linda Wald, los artistas astronómicos Jon Lomberg y Don Davis, y dos astrónomos del Instituto SETI: Seth Shostak y Jill Tartar (Kirby 2011: 44-45). Por supuesto, el propio Carl Sagan colaboró en la reescritura del guion. El complejo de lanzamiento de Cabo Cañaveral, vinculado a los primeros programas espaciales, fue la localización elegida para la construcción de la gigantesca máquina de aceleradores que, de acuerdo con los planos enviados junto con la señal alienígena, permitirá navegar por el espacio al astronauta seleccionado. La agencia espacial, sin embargo, fue sustituida en el filme por el International Machine Consortium (IMC): el organismo internacional que promueve el programa del viajero estelar, cuyo logo se inspiraba en el emblemático Hombre de Vitrubio dibujado por Da Vinci.

La escena de presentación de candidatos, entre los que se encuentran Ellie Arroway y David Drumlin, se realizó ante el enorme Edificio de Ensamblaje de Vehículos, cercano al complejo de lanzamiento. La escena en cuestión parecía inspirada en aquellos actos protocolarios de la NASA que, en tiempos del programa Apolo, evocaban en Norman Mailer la alianza entre poder político y arquitectura megalómana. Asimismo, las tomas aéreas de Cocoa Beach insertadas en el filme, colapsada de utilitarios y autocaravanas, recreaban la expectación de los lanzamientos de décadas atrás. Se trata de un icono nostálgico y, al mismo tiempo, un vínculo intergeneracional capaz de evocar el sueño espacial de los 60 en una sociedad acostumbrada a la rutina del transbordador espacial, nuevamente ilusionada gracias al audaz proyecto del IMC.



Junto al factor científico, el filme empleaba el factor histórico como refuerzo de verosimilitud dramática. Más allá de las controversias políticas sobre SETI, la ficción introducía la figura del presidente en el cargo en abierto compromiso con este programa, y tanto la retórica del mandatario como su grado de implicación en el proyecto espacial recordaban asimismo en el filme el entusiasmo de Kennedy por el programa Apolo. Las imágenes de Bill Clinton, manipuladas por ordenador —como ya hizo Zemeckis en *Forrest Gump* con otros presidentes y celebridades—, fueron insertadas en escenas de reuniones y alocuciones públicas. De hecho, las declaraciones de Clinton en las que valoraba en el filme la importancia del mensaje recibido en Nuevo México fueron seleccionadas y extraídas del breve discurso de 1996 sobre el supuesto hallazgo de actividad biológica en Marte<sup>103</sup>, de modo que su inserción en *Contact* un año después avalara la ficción narrada. Además, el montaje de escenas en la Casa Blanca y en Cabo Cañaveral se realizó según el formato y edición de los noticiarios de la CNN en 1997, con el idéntico propósito de inspirar la verosimilitud del argumento. Esta opción por el verismo mediático quedó reforzada con la aparición en el filme de comentaristas como Larry King, Bernard Shaw o Geraldine Ferraro. Como explicaba el propio Zemeckis: "Hoy el público está acostumbrado a cómo se presentan las historias en televisión. Dee Dee Myers, que había sido secretaria de prensa del presidente Clinton, nos asesoró en la producción de la película" (Zemeckis 1998).

El icono presidencial del momento, así como las imágenes de localizaciones relacionadas la NASA, contribuyeron en *Contact* a la construcción de una ficción insólita en la que se retomaba la empresa espacial emprendida en los años 60 para llevarla a plenitud en los 90, gracias al contacto extraterrestre. Junto a los dos iconos del hogar nacional descritos atrás, la producción fundaba también la credibilidad del argumento sobre la estrecha unión entre sueño espacial y sueño americano, que se expresaba mediante diversos recursos de perspectiva histórica. De hecho, en la primera secuencia de la película, la cámara se alejaba de la costa americana y del planeta Tierra en un viaje vertiginoso que, tras dejar atrás el sistema solar, se adentraba en las profundidades del espacio a través de galaxias y nebulosas, hasta llegar al iris de Ellie Arroway: una niña de nueve años que intenta contactar con otros radioaficionados. El viaje estelar suponía un viaje en la historia reciente de Estados Unidos, a través de un

---

<sup>103</sup> Observaciones... 1996.

*collage* de emisiones de radio y televisión efectuadas en retroceso temporal. Las emisiones escogidas coincidían, precisamente, con momentos cruciales en las etapas evolutivas del *American dream*.

### *Viaje cósmico y exploración del sueño americano*

El primer fragmento que aparecía en la secuencia inicial corresponde a la intervención del oficial de asuntos públicos de la NASA en 1986, Steve Nesbitt, en su inmediata comparecencia tras el estallido del *Challenger*. A continuación suena la sintonía de la serie *Dallas*, seguida de música *disco* de los 70 y de un famoso discurso de Nixon en televisión, en el que niega su implicación en el caso Watergate<sup>104</sup>. El viaje al pasado a través de las emisiones lanzadas desde Estados Unidos al cosmos continúa con la noticia de los disparos contra Robert Kennedy en 1968, seguida de la frase con que Martin Luther King cerró su discurso de 1963 "I have a dream"<sup>105</sup> y con el anuncio del asesinato de JFK. La sucesión de eventos históricos se interrumpe con la inquietante sintonía de *Twilight Zone*, para recuperarse de inmediato con la retransmisión de los interrogatorios del Congreso durante la caza de brujas de los 50, e interrumpirse nuevamente con el grito "Hi-yo, Silverlight!" del Llanero Solitario. Suenan después las palabras del presidente Roosevelt durante el "día de la infamia", anunciando la entrada en guerra del país tras el ataque de Pearl Harbor, que ceden después ante el saludo hogareño de Walter Winchel "Good evening Mr. and Mrs. North America and all", un clásico radiofónico de los años 30. Las últimas palabras inteligibles de la secuencia corresponden de nuevo a Roosevelt y están tomadas de su primer discurso de investidura, ocurrida en 1933, en el que instaba a la población a liberarse del miedo para proceder a la reconstrucción de una nación asolada por la crisis de la Gran Depresión<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> "People have got to know whether or not their President is a crook. Well, I'm not a crook" ("El pueblo tiene que saber si el presidente es o no un estafador. Pues bien, no soy un estafador"). Comparecencia de Richard Nixon ante la prensa en la sede de Disney World en Orlando, Florida, 17 de noviembre de 1973. *ABC News*, <https://abcnews.go.com/Politics/video/richard-nixon-im-crook-17736796>

<sup>105</sup> "Thanks God Almighty, we are free at last!" ("¡Gracias a Dios Todopoderoso, al fin somos libres!"). Discurso "I Have a Dream", pronunciado por Martin Luther King en el Lincoln Memorial de Washington, 28 de agosto de 1963.

[www.americanrhetoric.com/speeches/mlkhaveadream.htm](http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkhaveadream.htm)

<sup>106</sup> "The only thing we have to fear is fear itself" ("La única cosa que debemos temer es el miedo en sí mismo"). Discurso inaugural. Franklin Delano Roosevelt: 4 de marzo de 1933. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=14473>

No cabe duda de que el guion de *Contact* iba más allá de una mera ficción sobre alienígenas y apuntaba, entre otros objetivos, a proponer una reflexión sobre el propio *ethos* estadounidense. Llama la atención que esta selección de frases históricas corresponda a momentos críticos en la historia estadounidense, en especial aquellos sucedidos durante las fases del *Anti-paraiso* y del *New Deal*, intercaladas con referencias sonoras a la cultura popular a lo largo de siete décadas. También resulta sintomático que la emisión que abre el viaje cósmico corresponda precisamente al accidente del *Challenger* que, además de la conmoción suscitada a principios de 1986, supuso un estancamiento de la exploración espacial y reavivó el cuestionamiento de los programas de la NASA. El viaje a través del cosmos y de la historia nacional supone una síntesis atractiva de ambas evoluciones, la del sueño espacial y la del sueño americano, cuya trayectoria converge finalmente en el intento de una niña por establecer comunicación con interlocutores más lejanos.

El salto posterior desde una Ellie Arroway infantil hasta otra adulta, entregada al programa SETI en Arecibo, alude a la mirada pueril y a la capacidad de asombro, rasgos intrínsecos al espíritu de aventura en toda exploración. La doctora comparte el mismo principio de quienes inspiraron el programa SETI: ante la imposibilidad de viajar hasta sistemas estelares situados a años luz de distancia, al menos podría intentarse el contacto con inteligencia extraterrestre gracias a la permanencia de las ondas electromagnéticas y a su expansión en el cosmos. Al considerar la cantidad de estrellas presentes en el universo—calculadas en torno a diez mil trillones—, Ellie expresa la ecuación de Drake<sup>107</sup> con una frase recurrente en el filme: "Si solo estamos nosotros en el universo, cuánto espacio malgastado".

En la aventura de Ellie Arroway se distinguen dos partes, cada una correspondiente a una trama de acción con su propia dinámica dramática. La primera de ellas, desarrollada en forma de búsqueda y enigma, abarca la primera mitad del filme y concluye con la recepción del mensaje emitido desde Vega, interpretado como la

---

<sup>107</sup> Frank Drake, científico del Jet Propulsion Laboratory y del Observatorio Nacional de Radioastronomía, fue junto a Carl Sagan uno de los inspiradores y fundadores del proyecto SETI. A partir de su ecuación de 1961, basada en un cálculo de probabilidades sobre el número de civilizaciones extraterrestres activas y comunicativas en la Vía Láctea, trató de provocar un debate científico sobre la necesidad de fundamentar la búsqueda de inteligencia extraterrestre. Se cree que en el universo existen dos billones de galaxias (Vakoch y Dowd 2015).

invitación a un viaje. La segunda trama consiste en el propio viaje estelar a bordo de la máquina de diseño extraterrestre, y tiene como objetivo la resolución del propio enigma de la invitación.

En la primera parte de *Contact*, Ellie lucha por defender su investigación a pesar de la oposición del Congreso y la incompreensión de la National Science Foundation. La búsqueda recibe su recompensa con la aparición del mensaje, que contiene una llamada a la exploración de fronteras insospechadas. El filme de Zemeckis —sin apartarse nunca de la perspectiva de Sagan— señala la controversia política y científica sobre el proyecto SETI como la parte más polémica de la exploración espacial. Más aún, el guion extiende las consecuencias de esta controversia al sueño espacial y, por tanto, al propio sueño americano, de manera que tanto Sagan como los defensores del programa clausurado convierten la búsqueda de vida extraterrestre en una parte de la epopeya nacional. En este sentido, la actitud de la protagonista debía ofrecer una combinación de ciencia y aventura que, según el imaginario patriótico, siempre ha acompañado al progreso del país.

Perkowitz destaca en *Contact* la honestidad científica de la doctora Arroway, pese a los obstáculos que ha afrontado en su búsqueda desde los primeros años de su formación, y señala esta cualidad como fundamento de la credibilidad de todo el relato:

Una película [*Contact*] donde una científica pone su trabajo por encima de las distinciones sociales parte, de entrada, con una dosis de realismo psicológico que favorece el desarrollo de personajes verosímiles [...] En el cine se muestran pocos científicos durante su proceso de crecimiento, algo que permite a la audiencia adentrarse en las circunstancias que han acompañado su formación (Perkowitz 2007: 172).

Como se ha recordado, el sueño de la protagonista de contactar con inteligencia extraterrestre se remonta a su infancia y a un temprano deseo de explorar el cosmos, entusiasmo que ha heredado de su padre. En el guion de *Contact*, la vinculación entre el hogar doméstico —un padre y una niña que comparten la pasión por las estrellas— y el hogar nacional —una aventura colectiva sometida a controversias e interrupciones—, convergen en una científica. La búsqueda audaz de Ellie Arroway representa, asimismo, el excepcionalismo norteamericano como lucha legítima por la felicidad y la prosperidad, valores omnipresentes en el *ethos* estadounidense. Así se pone de

manifiesto en el filme, durante la escena en que defiende su proyecto ante la fundación del millonario Hadden y se rebela tras escuchar una respuesta escéptica:

Dra. Arroway: ¿Desean escuchar algo descabellado? Dos tipos quiere construir una cosa llamada aeroplano. La gente se sube en él y vuela como los pájaros. Ridículo, ¿verdad? ¿Y qué hay de la superación de la barrera del sonido, o de cohetes que vuelan a la Luna, o de la energía atómica, o de una misión a Marte? Todo lo que les estoy pidiendo es que tengan un poco de perspectiva, que den un paso atrás y puedan contemplar la gran imagen. Den una oportunidad a algo que supondría el momento más impactante en la historia de la humanidad.

Gracias a este alegato, Ellie Arroway consigue de Hadden la financiación para su proyecto en el observatorio radioastronómico Argus Very Large Array, situado en mitad del desierto de Nuevo México: un escenario asociado, por otro lado, a los territorios de frontera. Tras el rechazo del Congreso, el proyecto SETI sigue adelante y alcanza sus resultados gracias a la iniciativa privada, factor que también forma parte de la tradicional búsqueda de la prosperidad. Más adelante, cuando el programa de la máquina de aceleradores impulsado por el IMC se venga abajo por un sabotaje, la iniciativa privada se revelará de nuevo como recurso definitivo en la exploración del cosmos. A propósito del millonario y su importancia en el guion, Zemeckis acude a una comparación con dos exponentes históricos del *American dream*: "El personaje de Hadden se basa en lo que ocurriría si alguien como Bill Gates en el futuro se volviera loco. Tiene tanto poder, intelecto y dinero... [...] Es un personaje tipo Howard Hughes" (Zemeckis 1998).

El sueño americano particular de la doctora Arroway, que encuentra sus raíces en los hitos científicos y exploradores de su nación, se replantea en el episodio final del filme, durante las investigaciones de la comisión del Congreso encargada de valorar los resultados decepcionantes de su viaje. Sin embargo, llegados a esta escena, el concepto de prosperidad ha trascendido cualquier consideración científica o pragmática para adquirir una dimensión antropológica, en sintonía con las facetas metafísicas del *American dream*. La felicidad, perseguida como aspiración y derecho ciudadanos, se

presenta al mismo tiempo como un descubrimiento que desborda las fronteras nacionales. Así responde Ellie Arroway ante la comisión investigadora:

Dra. Arroway: He recibido algo maravilloso. Algo que me ha cambiado. Una visión del universo que me hizo ver claramente, de un modo abrumador, lo pequeños e insignificantes que somos. Y al mismo tiempo, lo raro y diminutos que somos. Una visión que nos muestra que pertenecemos a algo mucho más grande que nosotros mismos.

### *Acceso de la mujer al sueño espacial*

El viaje estelar de la protagonista en *Contact* cumple, por otro lado, el acceso de la mujer exploradora al sueño espacial, algo que no sucedía en la historia del cine desde 1929 con *La mujer en la Luna*, de Fritz Lang. Ellie Arroway demuestra a lo largo de su exploración que *the right stuff* no es una cualidad exclusivamente masculina y que, por otro lado, no es necesario demostrarlo en un proceso de selección competitiva. *Elegidos para la gloria* se encargó de fijar el ritual de adiestramiento de los astronautas del programa Mercury, convertido desde entonces en uno de los imaginarios del género de viajes espaciales. En el primer proyecto de IMC, Drumlin se interpone en el camino de Arroway y es escogido para viajar en la máquina. En la decisión del comité seleccionador internacional ha pesado, de manera concluyente, la declaración pública de la científica como agnóstica: una postura que, además de contradecir el cliché providencialista del sueño americano, facilita los planes de Drumlin. Tras el atentado terrorista que destruye la máquina de aceleradores, Hadden designa a la doctora para que viaje a bordo de una nueva máquina construida en Japón con sus propios fondos, cumpliendo así su sueño.

En el clímax del filme, Ellie Arroway pone de manifiesto un arrojo que supera la osadía de los pioneros del Mercury y del Gemini. Si estos eran capaces de sentarse en lo alto de un misil para seguir un protocolo preestablecido y ensayado, la científica se somete a los peligros de un viaje desconocido, ideado por una inteligencia alienígena, cuya tecnología permite atravesar distancias de años luz a través del universo.

Perkowitz se refiere de este modo a la ruptura del cliché femenino por parte del personaje:

Mientras Ellie viaja en la máquina extraterrestre a través de agujeros de gusano y escenarios cósmicos, acompañados de efectos visuales espectaculares, no hay duda de que *Contact* se mantiene en el terreno de la ciencia-ficción. Pero dentro de este marco, la vida de Ellie como científica se muestra en términos creíbles. Es inteligente y atractiva, desprovista de glamour inverosímil, y viste de manera adecuada a una mujer de ciencia. Su infancia también presenta rasgos convincentes. Muchas mujeres que triunfan en la ciencia, los negocios y otros terrenos dominados por hombres cuentan con padres que las apoyan y que las han ayudado a desarrollar confianza en sí mismas. Es también creíble que Ellie pueda escoger el trabajo por encima de las relaciones amorosas (Perkowitz 2007: 183-184).

El carácter de Ellie se apoya en un sentido de misión que en el filme se extiende a toda la humanidad, más allá del hogar nacional estadounidense, aunque el apoyo de su gobierno resulte fundamental para desarrollar la empresa exploradora. Por otro lado, el carácter internacional del proyecto —China y Japón, actuales potencias con tecnología espacial, intervienen en el consorcio—, proporciona una perspectiva global al futuro de la exploración del cosmos pero al mismo tiempo basada en el liderazgo norteamericano, como ya se apuntaba desde los años 50 a través de filmes como *La conquista del espacio* o *2001: una odisea del espacio*.

La carencia de fe por parte de la científica establece una controversia en el enfoque del sueño espacial y del sentido de misión, en contraste con el providencialismo de John Glenn y sus compañeros del Mercury en *Elegidos para la gloria*, o a diferencia de las referencias religiosas de *Apolo 13*. El romance de Ellie Arroway con Palmer Joss (Matthew McConaughey), teólogo y asesor espiritual de la Casa Blanca, pone de relieve una tensión entre fe y razón que acompaña a la protagonista a lo largo del relato, y que expresa la propia visión de Sagan. Sin embargo, a la vuelta del viaje, y ante la ausencia de imágenes de vídeo, la científica será incapaz de ofrecer a la comisión datos que prueben su odisea de dieciocho horas, que en la Tierra se reducen a un instante. Incapaz de proporcionarles un solo dato empírico, la doctora se verá obligada a pedirles un acto de fe.

La composición del *American dream* en *Contact* se cierra con una subtrama en torno a la tendencia milenarista, que hizo estragos durante los años 90 en diversos sectores sociales a medida que se aproximaba el fin de siglo. Esta subtrama prende en torno a un inquietante predicador de aspecto *wasp*, que destaca entre las multitudes para señalar acusadoramente a Ellie Arroway y que, durante unos ensayos en Cabo Cañaveral, se inmola mediante un cinturón de explosivos para destruir la máquina de aceleradores. El personaje responde a un arquetipo hibridado surgido en células supremacistas, en grupos inspirados por teorías conspiratorias y en ciertas sectas de origen puritano, que habían derivado hacia posturas fundamentalistas y apocalípticas. En la primera mitad de los 90, este arquetipo de la *pesadilla americana* protagonizó manifestaciones violentas en forma de atrincheramientos como el sucedido en 1993 en un rancho de Waco en Texas, suicidios colectivos o atentados terroristas como el cometido contra el edificio federal de Oklahoma, acontecido dos años antes del estreno de *Contact*, que costó la vida a 167 personas.

Este último atentado atrajo la atención de Hollywood hacia el peligro interior y dio lugar a *thrillers* de amenaza ciudadana como *La cortina de humo* (Barry Levinson 1997), *Conspiración* (Richard Donner 1997) o *Arlington Road* (Mark Pellington 1999). Según Jenkins, los estudios reformularon el mencionado arquetipo en una clase de villano que no soliviantara a grupos activos dentro del país o generara sentimientos de xenofobia: "un modo seguro consistía en escoger colectivos sin ideología evidente o filiación étnica concreta, *mad bombers* como en *Speed*, o los secuestradores de *Pasajero 57*" (Jenkins 2003: 57).

De acuerdo con esta tipología, el filme de Zemeckis presenta a un predicador fanático procedente de un entorno nacional endogámico, transformado eventualmente en terrorista para frustrar un paso hacia el progreso y la prosperidad del país. Por otro lado, la postura extrema del activista *wasp* contrasta en el filme con la de Palmer Joss, otro predicador sin embargo decidido a poner de acuerdo fe y razón en la búsqueda de la verdad. De manera alegórica, el romance entre Ellie y Palmer se presenta en *Contact* como un encuentro entre fe y razón.



<p style="text-align: center;"><b>Contact</b> Robert Zemeckis, 1997</p>				
<p style="text-align: center;">PERÍODO EVOLUTIVO DEL AMERICAN DREAM: Quinta etapa. Sociedad ansiosa</p>			<p style="text-align: center;">GÉNEROS DE REFERENCIA: Aventura. Ciencia-ficción. Melodrama</p>	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Prosperidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Apuesta por la investigación en astrobiología como parte del progreso científico y social</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Contacto con inteligencia extraterrestre</li> <li>•Programa SETI de rastreo cósmico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Controversia en torno al programa SETI</li> <li>•Fragilidad tradicional de la propuesta en la NASA</li> <li>•Debate en torno a la financiación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Conflicto de la Dra. Ellie Arroway con las autoridades científicas</li> <li>•Oposición del Congreso al proyecto</li> <li>•Apoyo de la Presidencia</li> <li>•Apoyo privado a la iniciativa: Hadden</li> </ul>
<b>2. Viaje de fundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•El viaje cósmico como extensión de la exploración a todo el universo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Acceso a un territorio ignoto</li> <li>•La improvisación como recuperación del espíritu pionero en el cine espacial</li> <li>•Vinculación entre viaje, audacia exploradora y American dream</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Viaje como resultado de la perseverancia investigadora</li> <li>•Hipótesis de ciencia-ficción: viaje a través de agujero de gusano</li> <li>•Primer contacto al final del trayecto</li> <li>•Sustitución de la NASA por el IMC como promotor del viaje: instalaciones en Cabo Kennedy</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Trama de exploración a Vega</li> <li>•Objeto: Búsqueda y enigma</li> <li>•Heroísmo individual en nombre de la humanidad: soledad de la viajera</li> <li>•Máquina de aceleradores en Cabo Cañaveral, sustituyendo al Saturno V</li> <li>•Espacio ignoto peligroso, capacidad de improvisación</li> </ul>
<b>3. Construcción del hogar doméstico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Vínculo entre hogar doméstico e inclinación investigadora</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Fomento de la afición exploradora en el entorno doméstico</li> <li>•El elemento familiar y la nostalgia como recurso emocional en la tarea investigadora</li> <li>•Relegación de la vida familiar en la tarea científica, superada</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Hibridación entre melodrama y aventura</li> <li>•Presencia de la inspiración paterna</li> <li>•Evolución en la polaridad épica americana</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Transformación de la heroína de aventurera solitaria en activista comunitaria</li> <li>•Trama: Reencuentro con la figura del padre al término del viaje</li> <li>•Ausencia de vínculo familiar o afectivo en el perfil heroico inicial</li> </ul>
<b>4. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Apuesta por la integración de la astrobiología en a exploración espacial en cuanto empresa nacional</li> <li>•El contacto con una cultura alienígena, culminación de la historia nacional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Hitos históricos de EE.UU. emitidos al espacio a través de las ondas</li> <li>•Implicación indirecta de la NASA en el proyecto</li> <li>•La aeronáutica como componente épico de la astronáutica: mención a los hermanos Wright, a Chuck Yeager y al programa Apolo</li> <li>•Implicación de los estamentos político, tecnológico y privado en el sueño espacial</li> <li>•Composición internacional del IMC, liderado por Estados Unidos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Perfil heroico de la Dra. Arroway: científica transformada en piloto de pruebas</li> <li>•Paralelismo entre el Americ</li> <li>•Apoyo presidencial a la iniciativa</li> <li>•Escenario de Cabo Cañaveral: imaginario épico de la carrera espacial</li> <li>•Carácter internacional de las empresas espaciales: extensión de la exploración a toda la humanidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Trama: extensión del viaje individual a toda la humanidad</li> <li>•Implicación de la figura presidencial: apoyo de Bill Clinton al proyecto</li> <li>•Solidaridad nacional e internacional</li> <li>•Dimensión épica del astronauta: testigo de hechos maravillosos</li> <li>•Conflicto entre el Congreso y la investigación espacial</li> </ul>
<b>5. Providencialismo y sentido de misión</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Pugna fe-razón en la investigación científica</li> <li>•Viaje cósmico como exploración del sueño americano reciente</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•La exploración del cosmos como superación de la soledad</li> <li>•Componente religioso del American Dream en la exploración espacial, sometido a discusión</li> <li>•Acción destructiva del fanatismo milenarista</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Referencias a las gestas de visionarios exploradores previos</li> <li>•Compromiso de Clinton en la investigación del contacto como fenómeno científico</li> <li>•Temor a la invasión: celos de asesores presidenciales</li> <li>•Encuentro entre posturas científicas y religiosas</li> <li>•Terrorismo milenarista en los 90</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•El espacio como escenario de misión trascendente, no política</li> <li>•Conflicto fe-razón expresado como subtrama romántica Joss Palmer- Ellie Arroway</li> <li>•Iconos de las etapas del American dream en el viaje cósmico inicial a través de las ondas</li> <li>•Discurso de Clinton apelando al contacto como hito histórico, tomado del discurso sobre la roca 84001</li> <li>•Fanático milenarista, antitesis del teólogo Joss Palmer</li> </ul>
<b>6. Igualdad de oportunidades</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Protagonismo épico de la mujer investigadora</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Significancia de la mujer como científica espacial en un entorno masculino</li> <li>•Conflicto entre trabajo científico y ámbito amoroso</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•La relegación de la mujer investigadora en el ámbito público, superada en el ámbito privado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ellie Arroway, artífice del primer contacto extraterrestre y primera astronauta en viaje cósmico</li> <li>•Conflicto científico entre los doctores Arroway y Drumlin, escéptico sobre el proyecto SETI</li> <li>•'Mobbing' de Drumlin</li> </ul>
<b>7. Garantía del sueño a las futuras generaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Recuperación e impulso de la memoria épica nacional a partir del programa espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•El programa SETI, contacto entre dos generaciones: la que puso en marcha los viajes espaciales, y la que recibirá los frutos de la exploración</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Referentes de los programas espaciales pioneros</li> <li>•La frase "Si solo estamos en el universo, cuánto espacio malgastado" como símbolo temático</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Expectación en las localizaciones de lanzamientos: Cabo Cañaveral, Cocoa Beach</li> <li>•Viaje inicial por las ondas, vínculo intergeneracional</li> <li>•Escena final: Ellie atendiendo visitantes infantiles en el observatorio de Nuevo México. Frase temática</li> </ul>

#### 8.4.3. *De la Tierra a la Luna* (1998)

Tres años después del estreno de *Apolo 13*, la cadena HBO puso en marcha la producción de una serie de doce capítulos sobre el programa lunar, desde su aprobación en mayo de 1961 hasta la misión del Apolo 17 en diciembre 1972. La idea vino a la mente de Tom Hanks durante la lectura de *A Man on the Moon* (Andrew Chaikin 1994), mientras el actor se preparaba para interpretar su papel como Jim Lovell. Dado que un largometraje resultaba insuficiente para abarcar todo un programa espacial, el proyecto se concibió como un relato episódico en el que se combinaban, al mismo tiempo, las historias de los astronautas y sus familias, la evolución el programa lunar desde los tiempos del Mercury, y los retos afrontados por ingenieros y técnicos de la NASA, todo ello en el contexto histórico del *Anti-paraiso* de los 60.

Al proyecto se unieron los productores de *Apolo 13* Michael Bostick y Brian Grazer así como su director, Ron Howard, los tres en calidad de productores de la serie con el sello Imagine Entertainment. Por su parte, Tom Hanks intervino como productor ejecutivo con su propia compañía, Clavius Base. Se trataba del proyecto más ambicioso de HBO hasta el momento, dotado con un presupuesto inicial de 40 millones de dólares que posteriormente ascendería a 68. En palabras de Allen, se trataba de "una producción televisiva con aspiraciones cinematográficas" (Allen 2008: 119). La factura fílmica de la serie, así como su apoyo en largometrajes previos, constituyen motivos de interés para incluir su análisis en este estudio y, de este modo, considerar la contribución de su emisión a la construcción de los imaginarios del sueño americano entre los espectadores de los 90.

De acuerdo con el diseño inspirado por sus productores, la serie mantuvo el espíritu épico de *Apolo 13* a través de una combinación de *biopic*, documental y melodrama desde el primer capítulo, dirigido por Tom Hanks y titulado "Can We Do This?", en el que se resumían los programas Mercury y Gemini y se proporcionaba el contexto histórico de la carrera espacial.

El segundo capítulo, "Apolo One", se dedicaba al accidente que costó la vida de Grissom, White y Chaffee, y a la posterior comisión de investigación que enfrentó a la NASA con los ingenieros de North American Aviation, constructores del módulo de

mando incendiado. Se trataba de un relato que exploraba la colaboración y las controversias entre astronautas, técnicos y burócratas de la agencia en el contexto político de Washington, en contraste con el drama vivido en los hogares de los astronautas. Al término del episodio se mencionaban unas palabras de Grissom a la prensa, pronunciadas días antes del incendio: "La conquista el espacio merece el riesgo de la vida. Nuestra curiosidad, don divino, nos empujará a ir allá por nosotros mismos porque, en último término, solo el hombre puede analizar la Luna en términos comprensibles por otros hombres" (Barbour 1969: 125).

La tercera entrega "We Have Cleared the Tower" narraba los preparativos y lanzamiento del Apolo 7, la primera misión lunar, y se realizó como si se tratase del rodaje de un documental. Pese al éxito del vuelo, en el episodio no se ocultaba la displicencia de Wally Schirra, veterano del Mercury y comandante de la nave, ni sus dudas sobre los protocolos de seguridad de la agencia, aún bajo sombra trágica del Apolo 1.

Cada capítulo se iniciaba con una breve presentación de Tom Hanks, precedida de una apertura que ofrecía una selección de los iconos y emblemas del programa lunar: la famosa frase de Kennedy "elegimos ir a la Luna...", pronunciada en la Universidad de Rice en 1962; unas lágrimas en la mejilla de Martha Chaffee; el incendio del Apolo 1; la preparación de Schirra antes del lanzamiento del Apolo 7; Gene Kranz en control de misión; el Saturno V en pleno vuelo; una maniobra de inyección translunar para abandonar la órbita terrestre; la mirada asombrada de Frank Borman al contemplar la Tierra desde la Luna; la imagen del módulo de mando y servicio en órbita lunar; y, finalmente, la expresión de júbilo de Alan Shepard al caminar sobre el satélite. El arranque de cada capítulo resumía, bajo la sintonía de Michael Kamen, una iconografía de la exploración espacial en la que aparecían héroes de la aventura colectiva y del hogar doméstico de los astronautas, junto a imágenes triunfales y trágicas que sugerían un sacrificio colectivo. En pocos segundos, la apertura resumía una epopeya de inspiración presidencial que apelaba a la asunción de retos arduos para la prosperidad nacional. Las palabras del discurso de Kennedy que abrían la presentación suponían un recordatorio constante del sentido de misión que impregnó el inicio de la aventura espacial, vinculada al sueño americano como uno de sus iconos nostálgicos:

Elegimos ir a la Luna en esta década y cumplir las demás metas, no porque sean fáciles sino porque son arduas.

El cuarto capítulo, dirigido por David Frankel, presentaba un verdadero análisis crítico sobre la controversia de un país que, a punto de culminar la hazaña definitiva de la exploración humana, sin embargo se veía inmerso en una de sus peores crisis. Bajo el título "1968", el episodio narraba el desarrollo de la misión del Apolo 8 y su vuelo de circunnavegación lunar, mientras el país hacía añicos el *American dream* en Vietnam y en los campus universitarios, principales escenarios de la represión y de las marchas por los derechos civiles. El título del capítulo se refería a un año de pesadilla en el que también ocurrieron los asesinatos de Robert Kennedy y de Luther King, que en unas imágenes de archivo aludía a Estados Unidos como una "tierra prometida" negada a los negros.

Sobre este panorama sociopolítico, el episodio relataba la subtrama familiar protagonizada por el comandante de la nave Frank Borman y su esposa Susan, al borde de la depresión ante los riesgos de una misión precipitada por el progreso del programa soviético. Las acciones desarrolladas en la Tierra se mostraban en blanco y negro, mientras el color se reservaba para la misión lunar: un recurso plástico que destacaba la dicotomía entre el sueño espacial y la sociedad del *Anti-paraiso*. El episodio superaba la triple tensión tecnológica, social y familiar mediante tres notas de esperanza triunfal: la visión del amanecer de la Tierra sobre la superficie lunar, la retransmisión de la felicitación navideña a toda la humanidad desde la órbita lunar —que incluía la lectura del relato bíblico de la creación—, y el alivio tras el encendido del único motor disponible para el retorno de la nave. El guion concluía con una referencia al telegrama que la señora Valerie Pringle dirigió a la tripulación: "Habéis salvado 1968".

El episodio "1968" ofrecía una combinación dramática característica, que situaba las tramas de exploración del programa lunar en el contexto social de la década. En este sentido, *De la Tierra a la Luna* mostraba una síntesis ilustrativa inédita entre sueño espacial y sueño americano, en continuidad con el diseño del filme precedente *Apolo 13*. Algunos episodios daban preferencia, por otro lado, a los aspectos técnicos y humanos de la exploración desde el sentido de misión que justificaba el viaje en pro de la prosperidad nacional. Es el caso de capítulos como "Spider", sobre el diseño del

módulo de excursión lunar por Grumman Aircraft; "Mare Tranquillitatis", sobre la tensa relación entre Armstrong y Aldrin en la misión del Apolo 11; o "That's All There Is", sobre la perspectiva y oportunidad de un astronauta novato, Alan Bean, a bordo del Apolo 12. Con todo, en este tipo de episodios también se reflejan aspectos colectivos del *American dream* tradicional presentes en el programa espacial, como el espíritu de *lo que hay que tener*, la colaboración entre científicos, burócratas y empresarios, o el orgullo patriótico demostrado durante la pugna con los soviéticos.

En determinados capítulos primaron, asimismo, aspectos más acordes con las claves socio-narrativas del *American dream* predominantes a partir de los 60: igualdad de oportunidades en el acceso al sueño, conquista de los derechos civiles como parte de la prosperidad nacional, y aparición de una conciencia intergeneracional que favoreció la continua reflexión sobre el *ethos* estadounidense. Además del mencionado "1968", este es el caso de episodios como "We Interrupt This Program" que, a propósito de la accidentada misión del *Apolo 13*, abordaba las tensiones en torno a la prensa, la imagen institucional de la NASA y las familias de los astronautas. Allen destaca en este episodio concreto el giro producido en la cobertura periodística del programa espacial, "desde una reverente perspectiva científico-técnica a otra de tipo sensacionalista y centrada en el interés humano, una vez producida la explosión [en la nave]" (Allen 2009: 168).

Entre los capítulos de inspiración más reflexiva destacan "The Original Wives Club" y "Le voyage dans la Lune". El primero se centraba en las esposas de los astronautas y en sus sacrificios a lo largo del programa espacial. El segundo, dirigido por Tom Hanks, compaginaba en tono nostálgico la última misión del programa Apolo con una recreación del rodaje de *Viaje a la Luna* (1902), de George Méliès.

"The Original Wives Club", penúltimo episodio de la serie, merece una atención especial por tratarse del primer relato audiovisual que abordaba, de manera monográfica, la contribución de las jóvenes esposas de los astronautas a la aventura espacial y el trato institucional recibido por parte de la NASA y del gobierno, unas cuestiones ya presentes en los primeros filmes del género moderno de viajes espaciales. Sally Field, que previamente había interpretado papeles asociados a la defensa de los

derechos de la mujer, se encargó de dirigir e interpretar este episodio cuya trama se remontaba a los tiempos del programa Mercury. Tom Hanks aseguraba en el prólogo:

Tom Hanks: [Las esposas] afrontaron esta ardua labor con un grado de ansiedad idéntico al de sus maridos, de modo que su relación con la NASA fue igual de ardua, extenuante y arriesgada como si ellas mismas también hubiesen realizado el viaje de la Tierra a la Luna.

El capítulo comenzaba con un pase de modelos a cargo de las denominadas "astro-esposas" (*astro-waves*) del programa Apolo durante la Junior League Winter Cavalcade of Fashion, evento que permitía identificar a las protagonistas de la trama: Marilyn Lovell, Pat White, Susan Borman, Marilyn See, Jane Conrad, Jan Armstrong, Faye Stafford, Barbara Young y Pat McDivitt. El guion se centraba en las tres primeras y empleaba, como recurso habitual, la celebración de reuniones de esposas en las que se exteriorizaban sus comunes preocupaciones, y donde las más veteranas ofrecían sus consejos de expertas. Entre estas últimas destacaban Trudy Cooper y Marge Slayton, que en una de las escenas iniciales pronunciaba ante las presentes la regla básica que debían observar: "Creo que lo más importante es cuidar del hogar y de vuestros maridos, y no abrumarles con ninguna otra cosa. Cualquier problema en casa podría poner en riesgo su puesto en la lista de vuelo".

La subtrama de Marilyn Lovell comienza destacando la tensión provocada por de su embarazo, que ha ocultado a su esposo Jim para no perjudicar su carrera. Hacia el final del episodio, Marilyn le confía: "Cada día tenía que decidir qué parte de tu vida debía contarte, y qué parte debía ocultarte". Será ella también quien visite a Marilyn See el día en que su esposo Elliott fallezca en un accidente aéreo, pues la NASA confiaba a las esposas de los astronautas las tareas de reconfortar a aquellas que afrontaban una pérdida. Más adelante, cuando se produzca el incendio mortal del Apolo 1, Jan Armstrong será quien visite a Pat White para darle la noticia de la muerte de Edward en Cabo Kennedy.

La trama de Pat White destaca por su enfoque trágico. El guion subraya su tensión durante las misiones de su esposo Edward, pese a los éxitos obtenidos en el

programa. En 1965 realizó el primer paseo espacial a bordo del Gemini 4, si bien en la escena de la conversación con su marido, facilitada desde control de misión, Pat se muestra abrumada e incómoda. Esta actitud se mantiene durante los meses previos a la primera misión lunar, en los cuales se acentúa el carácter depresivo del personaje. Producida la tragedia del Apolo 1, Pat revela a Susan Borman otra oscura realidad: la NASA solo muestra interés por los astronautas en servicio pero, en caso de su fallecimiento, las esposas caen en el olvido. Pat White termina por abandonar Houston en un intento de rehacer su vida, si bien nunca llegará a recuperarse de la experiencia.

La tercera subtrama destacada en "The Original Wives Club" corresponde a Susan Borman, que en el episodio "1968" ya mostraba su ansiedad ante la misión de su esposo —comandante del Apolo 8— hasta el punto de redactar un comunicado oficial en caso de que la nave no regresara nunca a la Tierra. A lo largo del capítulo, Susan se desenvuelve con naturalidad ante las demás protagonistas, asiste a las reuniones de esposas y es nombrada "Mujer de 1968" tras el retorno exitoso de la misión. Pero su adicción al alcohol, iniciada tras el accidente del Apolo 1, terminará por convertirse en una verdadera enfermedad.

El capítulo dirigido por Sally Field concluye con una sesión final del pase de "astro-esposas", durante la cual un texto sobreimpresionado revela el destino de las nueve mujeres con el paso del tiempo. En la relación destacan las viudas Marilyn See y Pat White, esta última fallecida por suicidio años más tarde. Jane Conrad, Jan Armstrong, Faye Stafford, Barbara Young y Pat McDivitt se divorciaron de sus esposos en los 70 y en los 80. Tan solo Marilyn White y Susan Borman mantuvieron sus matrimonios intactos: precisamente, en el guion se destaca el reconocimiento agradecido de sus esposos por los sacrificios realizados a lo largo del programa espacial.

#### 8.4.4. El año del cometa: *Deep Impact* (1998) y *Armageddon* (1998)

A dos años del cambio de milenio, Hollywood hizo llegar a las pantallas cinematográficas dos producciones, *Deep Impact* (Mimi Leder 1998) y *Armageddon* (Michael Bay 1998), ambas basadas en una premisa sospechosamente similar: la crisis provocada por el inminente impacto de un asteroide de proporciones gigantescas, capaz

de aniquilar la Tierra, que obliga a la puesta en marcha de una misión espacial para eliminar la emergencia global.

Básicamente, esta era la premisa desarrollada por Bruce Joel Rubin en el guion de *Deep Impact*, que recuperaba argumentos tratados en clásicos de desastres como *Cuando los mundos chocan* (Ruldolph Maté 1951) —producida por George Pal— o *Meteoro* (Ronald Neame 1979). La recuperación de esta tendencia en el cine de géneros populares obedeció, según McCurdy, al final de la guerra fría a comienzos de los años 90 y al consiguiente cese del terror tecnológico asociado al cosmos:

Dado que el conflicto entre las superpotencias había disminuido y las bombas ya no caerían del espacio, los defensores de la exploración espacial buscaron otros objetos que sí lo hicieran. De manera creciente, objetos no artificiales como asteroides y cometas se abrieron paso en las políticas del miedo (McCurdy 2011: 89).

Según estima el autor, el desarrollo de la tecnología espacial estadounidense había experimentado un impulso decisivo a partir de los años 50 como consecuencia de la carrera de armamento nuclear, que de modo colateral también acarreó la inversión y el interés político necesarios para la aprobación de programas espaciales de largo alcance. La defensa del hogar nacional conllevaba la protección del sueño americano y el impulso del sueño espacial, ante la amenaza de un escenario apocalíptico. Sin embargo, a medida que avanzaba la década de los 90, las motivaciones geopolíticas se desvanecían y los rusos —que habían dejado de llamarse "soviéticos"— no solo se hallaban lejos de constituir una amenaza, sino que constituían el principal colaborador científico en la órbita terrestre. Los gestores de una NASA en recesión, unidos a los defensores de la exploración del cosmos, llamaron la atención sobre un tipo de apocalipsis natural y buscaron "otras pesadillas con las que instigar el apoyo político" (McCurdy 2011:90).

La detección y eventual neutralización de los denominados objetos NEO (*Near-Earth Objects*) ya contaba con el apoyo del Congreso, y la NASA había desarrollado diversas investigaciones a lo largo de la década que se actualizaron en años sucesivos. Según los astrónomos y geólogos de la agencia, cada millón de años entra en la



atmósfera terrestre un asteroide del tamaño de un kilómetro y medio para provocar un desastre planetario. Por otro lado, se estima que un cuerpo de cinco kilómetros de diámetro podría penetrar en la atmósfera cada diez millones de años y causar la extinción de la humanidad<sup>108</sup>. La alarma en torno a la caída de cuerpos celestes sobre la Tierra se intensificó en 1994, cuando un cometa de diez kilómetros de extensión bautizado como Shoemaker-Levy, estalló en las proximidades de Júpiter y sus fragmentos impactaron sobre el planeta. Semanas más tarde, el Congreso aprobó medidas legales para que la NASA y el Departamento de Defensa acometieran el proyecto de identificar y catalogar, en un plazo de diez años, las órbitas de todos los cometas y asteroides mayores de un kilómetro de diámetro presentes en el sistema solar, cuyas trayectorias llegaran a cruzarse con la órbita de la Tierra<sup>109</sup>.

Como resultado de la iniciativa, la NASA puso en marcha dos programas: un Taller de Detección denominado *Spaceguard*, que coordinaba una red de telescopios para la observación de asteroides, y un Taller de Intercepción situado en el Laboratorio Nacional de Los Álamos. La mayor parte de los participantes en los talleres eran expertos en misiles, algunos de ellos vinculados a la Iniciativa de Defensa Estratégica promovida por Reagan en los años 80: una muestra significativa del cambio de escenario provocado por el fin de la guerra fría. Al cabo de diez años, los trabajos de los talleres concluyeron que ninguno de los objetos detectados suponía una amenaza real de colisión planetaria. Sin embargo, las conclusiones de los científicos no han terminado con las noticias sensacionalistas de los medios, que a intervalos anuales especulan con la posibilidad de que un asteroide llegue a impactar contra la Tierra en una fecha determinada. Al mismo tiempo, expertos como Mellor señalan el matiz superficial (*giggle factor*) con que la prensa difunde y valora la posible amenaza de cuerpos celestes, en un tono que a menudo inclina al descrédito:

Aunque los periodistas suelen usar verbos condicionales, frases terroríficas y tono humorístico para subrayar la improbabilidad de un impacto, los científicos

---

<sup>108</sup> "Threat of Near-Earth Asteroids", Subcommittee on Space and Aeronautics. US House of Representatives. Congressional Record, 107<sup>th</sup> Congress, vol. 148, part 19. US Government Printing Office. Washington, 2002, p. 534.

<sup>109</sup> "An Act to authorize appropriations to the National Aeronautics and Space Administration for human space flight, science, aeronautics, and technology, mission support, and Inspector General, and for other purposes", US House of Representatives H.R. 4489, October 5, 1994.

creen que los medios se equivocan al transmitir una sensación de escaso riesgo o la pequeña posibilidad de impacto potencial de un asteroide (Mellor 2010: 67).

*Deep impact: apocalipsis para una sociedad ansiosa*

Según David Morrison, coordinador del Taller de Detección impulsado por la NASA, el nombre *Spaceguard*, se tomó de la novela de Arthur C. Clarke *Rendezvous with Rama*, en la que se describía un proyecto similar destinado a proteger el planeta de futuros impactos catastróficos. Inspirado por la amenaza, Clarke publicó en 1993 *Hammer of God*, relato sobre una operación dirigida a desviar la trayectoria de un asteroide que se dirige hacia la Tierra. Los derechos de la novela fueron adquiridos por DreamWorks y Rubin se basó en ella para escribir el guion de *Deep Impact*. En un primer momento, Steven Spielberg se interesó en realizar la adaptación cinematográfica pero finalmente se encargó de su producción ejecutiva y pasó el proyecto a los productores Zanuck y Brown. Mimi Leder, que un año antes había realizado su primer largometraje —*El pacificador* (1997)— fue escogida como directora del filme.

El argumento de *Deep Impact* se construyó sobre una trama maestra de desastre y refundación del hogar: un modelo dramático tradicionalmente asociado al *ethos* norteamericano desde los tiempos de los *padres peregrinos*. La construcción del hogar nacional y la defensa de sus fronteras —incluida la propiedad particular doméstica—, forman parte de un esfuerzo colectivo por la búsqueda de la prosperidad en una tierra de misión. Pero al mismo tiempo, este sentimiento patriótico también convivió en los primeros siglos con un miedo a la amenaza de destrucción y con el temor a un castigo purificador, herencia de signo calvinista que suele aflorar en situaciones de catástrofe como respuesta a un sentimiento de culpa colectiva. Desaparecida la amenaza rusa y el peligro de invasión de la frontera, el panorama apocalíptico de los géneros populares en la década de los 90 encontró en la catástrofe natural un sustituto dramático igualmente válido para especular con los efectos sociológicos de la aniquilación.

Ante el auge de las tramas de desastre en el cine de final de siglo, Stearns se pregunta si el género de amenaza cósmica —natural o provocada— surgió no ya como causa de la guerra fría y de la tensión nuclear, sino como resultado de un amplio sentido

de vulnerabilidad y culpa, "entre otros motivos, porque Estados Unidos había dejado escapar el genio nuclear de la botella", en referencia al proyecto Manhattan y a la construcción de la bomba atómica. Continúa Stearns:

Los filmes que mostraban cómo incluso la superpotencia norteamericana podía ser derribada por un ataque exterior, ¿eran expresión del enorme temor reprimido a una caída inminente, que quizás merecían sufrir, dado que el poderío y la ciencia estadounidenses se habían adentrado en un terreno que auguraba consecuencias incalculables? (Stearns 2006: 80)

El autor se pregunta además si el desastre cósmico reflejado en el cine, en un momento en que Estados Unidos había quedado como superpotencia en solitario, solo era un reflejo de vulnerabilidad y angustia, factores que precisamente refuerzan la tipificación de la sociedad norteamericana de los 90 como una sociedad ansiosa, según la propuesta de Samuel para caracterizar esta etapa evolutiva del *American dream*. Los diagnósticos de Stearns y Samuel parecen complementarse para dibujar un retrato socio-narrativo donde el sueño americano, pese a la prosperidad económica alcanzada y el disfrute de un panorama geopolítico pacificado, se hallaba eclipsado por el hastío y el temor a perder la seguridad adquirida, según la postura de Easterbrook comentada al comienzo del capítulo.

En el guion de *Deep Impact* escrito por Rubin —que contó con desarrollo adicional de Michael Tolkin—, el cometa que se dirige hacia la Tierra mide once kilómetros de diámetro y pesa medio millón de toneladas, lo cual garantiza la extinción de la vida en el planeta. Tras su detección, el presidente estadounidense Peck (Morgan Freeman) y su colega ruso deciden mantener el secreto y ponen en marcha un plan común para destruir el cuerpo celeste: enviar al asteroide la misión *Messiah*, comandada por el astronauta veterano Spurgeon Tanner (Robert Duvall), para la colocación y detonación de varias cargas nucleares a 300 metros de profundidad. La misión espacial constituye una de las cuatro líneas dominantes del entramado argumental, combiada con otras tres: la investigación y cobertura de la noticia por parte de la periodista de la MSNBC Jenny Lerner (Téa Leoni); las peripecias del adolescente que descubre el cometa, Leo Biederman (Elijah Wood), así como su lucha para poner a salvo a su familia; y la gestión de la crisis por parte del presidente Peck.

Aunque *Deep Impact* no es propiamente el relato de una exploración espacial, su argumento presenta una trama de rescate basada en un viaje al espacio, desarrollada en paralelo con la trama colectiva de supervivencia por parte de los personajes que aguardan su desenlace sobre el planeta. En esta trama de rescate encontramos dos protagonistas de perfil heroico: el propio presidente Peck, que ha ordenado la misión, y el veterano astronauta Tanner que, si bien pisó la Luna tres décadas atrás, no ha regresado al espacio desde los tiempos del programa Apolo. Peck y Tanner se ajustan a los arquetipos épicos del hogar nacional en el imaginario del sueño americano: la institución presidencial y el astronauta pionero.

*Dos arquetipos épicos del hogar nacional: astronauta y presidente veteranos*

En efecto, el presidente actúa en calidad de primer ciudadano y comandante en jefe para resolver una emergencia, y comparece ante los hogares norteamericanos en diversas ocasiones para exponer la situación con honestidad, uniendo las dimensiones nacional y doméstica a través de su liderazgo. Peck responde al patrón político del mandatario capaz de afrontar una emergencia mundial con estabilidad, juicio y grandeza de ánimo: precisamente los rasgos que predominan en los personajes interpretados por Morgan Freeman, que ya a finales de los 90 habían otorgado al actor un rol equiparable al de "conciencia moral de América". Peck vendría a ser un guardián del *American dream* ante la amenaza de su aniquilación material. Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla se refieren así a la figura presidencial de *Deep Impact*:

Dentro de este escenario a un tiempo apocalíptico y post-apocalíptico, Morgan Freeman encarna al presidente Beck como un líder que posee la ecuanimidad y templanza requeridas para manejar una crisis, preparar las tareas de evacuación y coordinar la misión espacial. Todas estas cualidades dibujan al presidente como un experto y un intelectual eficaz. El mensaje que dirige a la nación, con su apelación al sacrificio y a la oración, refuerza la autoridad ética del líder mediante el uso de una retórica emocional (Rodríguez Mateos y Sánchez-Escalonilla 2014: 345).

El personaje del astronauta veterano, Sturgeon Tanner, se presenta por su parte

como un *alter ego* del presidente Beck: ambos pertenecen a la misma generación, toman decisiones efectivas desde la prudencia y la magnanimidad, y su sentido de misión está animado por un similar espíritu de sacrificio. Los dos personajes establecen vínculos intergeneracionales que refuerzan el *ethos* tradicional del *American dream*, ahora amenazado. En efecto, Beck habla a sus ciudadanos desde la sabiduría práctica de quien ha nacido los tiempos críticos del *New Deal*, como si su generación refundada tras el desastre de la Depresión hablase a la nueva generación, que a su vez habrá de refundarse tras la catástrofe que se dispone a vivir. Además, por su edad, el presidente afroamericano también es un superviviente de la segunda crisis contra el sueño americano, sucedida en los años 60 en el ámbito de los derechos civiles. Esta doble experiencia le capacita para hacerse cargo de la situación que afronta el país, que sufre una amenaza directa de destrucción doméstica.

Tanner, por su parte, cuenta ante su joven tripulación con la autoridad y la experiencia de quien ha pisado la Luna, pese a los recelos que suscita su edad en los otros astronautas. Tanner ha participado en seis misiones de la NASA y ha realizado como piloto quinientos aterrizajes en portaaviones: se trata de un personaje dotado de *lo que hay que tener* a bordo de la nave *Messiah* y su experiencia dista mucho del entrenamiento de los otros tripulantes, adiestrados en un simulador. La actitud ante Tanner remite directamente al viaje de John Glenn a bordo del *Discovery*, realizado cinco meses después del estreno de la película, que también suscitó polémica en los círculos de la agencia espacial debido a su elevada edad. El personaje interpretado por Robert Duvall presentaba ante la audiencia de los 90 a un representante de la edad dorada de los viajes espaciales, cuando la aventura exploradora alcanzó su frontera más lejana. Ningún héroe mejor que un astronauta dotado de ese mismo espíritu para afrontar una misión crítica. De hecho, las palabras que el administrador de la NASA Daniel Goldin dedicó a Glenn también podrían aplicarse al comandante de la *Messiah*:

Cuando alguien que ha arriesgado su vida mil veces por nuestro programa espacial y nuestro país viene y te pregunta: "Estoy dispuesto a asumir el riesgo del vuelo espacial y servir a mi país de nuevo, porque creo que podemos hacer más por el bien de los americanos más viejos. ¿Puedo ir?" Si esa persona demuestra tener una combinación única de experiencia, pericia y salud de hierro, no cabe duda de que la respuesta es sí (CBS News: 1998).

Como Glenn en la historia de la exploración espacial, el comandante Tanner tiende un puente intergeneracional entre los años 60 y los 90 para poner en valor el espíritu de *the right stuff*, en una época en que los retos del sueño espacial se han limitado a una frontera reducida y los astronautas se entrenan para realizar vuelos orbitales rutinarios. En *Deep Impact*, Tanner es escogido como líder de la tripulación de la misión espacial no solo por la experiencia acumulada sino por su arraigado sentido de misión: un espíritu del que carece la nueva generación de astronautas y que, además, constituye un elemento clave en el *ethos* del sueño americano. En este espíritu pervive el deseo de aventura y exploración, simbolizado en los dos libros que el viejo astronauta se ha llevado consigo al espacio, *Moby Dick* y *Huckleberry Finn*: de hecho, comenzará a releer el primero junto al lecho de uno de los jóvenes astronautas, cegado accidentalmente<sup>110</sup>. El providencialismo inherente a la aventura queda, además, simbolizado en el nombre de la misión espacial, *Messiah*, como una premonición del sacrificio final que los astronautas llevarán a cabo a propuesta de Tanner.

Tras la primera detonación nuclear, fallida, una porción menor del asteroide impacta contra la Tierra y se genera un tsunami de efectos devastadores. Sin embargo, el planeta quedará a salvo de la aniquilación total gracias a la tripulación del *Messiah* que, con su inmólación, provoca la explosión definitiva del cometa antes de que penetre en la atmósfera. La pervivencia del sueño americano a través de las crisis y amenazas contra el hogar común, expresada en las narrativas fílmica y literarias de refundación, encuentra una última referencia en el discurso final del presidente Peck ante las ruinas del Capitolio, cuyas obras de reconstrucción simbolizan la prosperidad recuperada:

Las ciudades caen pero se reconstruyen, y los héroes mueren pero son recordados. Los honramos con cada ladrillo que colocamos, con cada campo que sembramos, en cada niño al que consolamos y enseñamos a disfrutar con lo que hemos recuperado. Nuestro planeta. Nuestro hogar. Ahora, empecemos de nuevo.

---

<sup>110</sup> También inspirado por la novela de Melville, Carl Sagan escribía en *A Pale Blue Dot*: "Herman Melville cantó en *Moby Dick* a los trotamundos de todas las épocas y meridianos: "Estoy atormentado por un ansia eterna de lugares remotos. Me encanta navegar por mares prohibidos" (Sagan 1994). Tanto en Sagan como en el guion de Rubin de *Deep Impact* se evoca el espíritu de aventura presente en *Moby Dick* como expresión de la epopeya americana, inseparable del viaje y del excepcionalismo secular.

### *La repuesta de Armageddon: the "wrong stuff"*

El estreno de *Armageddon*, ocurrido tres meses después de la llegada a las pantallas de *Deep Impact*, provocó un fenómeno de "películas gemelas" (*twin films*) entre los estudios Touchstone y DreamWorks. Según Bruce Joel Rubin, primer escritor de *Deep Impact*, un presidente de producción de Disney tomó notas de todo cuanto le contó sobre su guion durante un almuerzo, de manera que el estudio contraatacó con una historia muy similar (Hanson y Herman 2009: 152). El guion resultante venía firmado por Jonathan Heinsleigh y J. J. Abrams, y se centraba en la misión de un equipo especializado en perforación petrolífera, enviado por la NASA a un asteroide para despedazarlo mediante la colocación de una carga nuclear. A diferencia del guion de Rubin y Tolkin, que constaba de cuatro líneas argumentales, el argumento de *Armageddon* solo incluía dos tramas paralelas que se desarrollaban, simultáneamente, en el control de misión en Houston y a bordo de las naves donde viaja el equipo de astronautas encargado de la misión. Si en *Deep Impact* el meteorito tenía el tamaño de Manhattan, esta vez abarcaba el tamaño de Texas y había sido bautizado con el nombre de una batalla apocalíptica: Armageddon.

El filme de Michael Bay fue diseñado como un *blockbuster* y su éxito en taquilla se debió, en parte, a un refuerzo de efectos especiales dirigido a superar la espectacularidad de *Deep Impact*. Sin embargo, la crítica fue especialmente dura con *Armageddon*, un híbrido de *thriller* y de parodia espacial cuya carga de comedia desdibujaba tanto los personajes como los temas propios de desastre y supervivencia<sup>111</sup>. Con todo, y pese a su tratamiento paródico, la réplica de Bay incluía un tratamiento del sueño espacial a través de claves similares a las empleadas en el filme de Mimi Leder.

La principal de ellas consistía en el protagonismo épico del equipo de astronautas liderado por Harry Stamper (Bruce Willis), construido sobre el cliché de *lo que hay que tener* si bien en clave paradójica. En efecto, *Armageddon* presentaba a una tripulación de operarios difícilmente convertibles en astronautas, entre otras cosas porque el período de entrenamiento de ocho años quedaba reducido en el argumento a

---

<sup>111</sup> Roger Ebert incluyó *Armageddon* en su "Lista de las películas más odiadas", pues la consideraba "un ataque a los ojos, a los oídos, al cerebro, al sentido común y al deseo humano de entretenimiento". El crítico destaca, en cambio, la diferencia de calidad con *Deep Impact* (Ebert 2000: 21).

doce días. El diseño de producción del filme, la realización y la banda sonora musical recreaban momentos épicos inspirados en las escenas más emblemáticas de *Elegidos para la gloria* y *Apolo 13*. En un momento dado, alguien hace un comentario irónico al ver a los tripulantes: "Talk about the *wrong stuff*..." ("Hablando de *lo que no hay que tener*..."). Como Tanner y los demás tripulantes de la *Messiah*, el jefe del equipo Harry Stamper se inmola en el clímax para conseguir el estallido final de la carga nuclear. Además, con el éxito de su misión consigue para unos tipos considerados como perdedores un reconocimiento como héroes de primer nivel.

Otra de las diferencias notables entre ambos filmes afectaba a la intitución presidencial. En efecto, la equiparación épica entre el presidente y el astronauta veterano de *Deep Impact* desaparece en *Armageddon*, pues el retrato presidencial ofrecido en esta última película corresponde a un liderazgo mezquino, desprovisto del equilibrio y la honestidad encarnadas por Morgan Freeman. No existe en *Armageddon* paralelismo alguno entre el presidente y el astronauta Stamper, personaje a quien se reserva el principal homenaje del filme. Bay trata la amenaza y la protección del hogar nacional en el clímax final, mediante un montaje en paralelo que muestra el sacrificio de Stamper con una selección de iconos asociados al *New Deal* y a otros momentos duros del *American dream*: imágenes de las Llanuras rurales que recuerdan a los años de la Gran Depresión, familias bajo gigantescas banderas "Old Glory", un gran póster de Kennedy en una aldea sureña, o niños escondiéndose en sótanos, como si intentaran protegerse de la inminente llegada de un tornado o practicasen un simulacro de ataque nuclear en los años 50.

Además de la referencia indirecta a los astronautas del Mercury según el cliché creado por Tom Wolfe, *Armageddon* incluye otros lugares comunes y símbolos específicos del sueño espacial. Entre ellos destaca el monumento de Cabo Cañaveral a los astronautas fallecidos en el incendio del Apolo 1, donde tiene lugar la despedida entre Stamper y su hija, augurio del destino sacrificial que le aguarda. Además, el filme incluye planos escogidos de los complejos de lanzamiento en Florida y del Centro Espacial Johnson, en los que se muestran las secciones de un cohete Saturno V y el control de misión decorado con insignias de las misiones Gemini y Apolo.



El espíritu del sueño espacial, tal como había llegado a los 90, parece encarnarse en el director de vuelo Dan Truman (Billy Bob Thornton), que coordina las misiones de los dos transbordadores espaciales, *Independence* y *Freedom*, destinados a destruir el cuerpo celeste. Mientras Truman explica ante la Casa Blanca la emergencia provocada por el cometa, el presidente le recrimina la falta de previsión de la NASA. La réplica del director resulta inmediata: "Nuestro presupuesto para la prevención de colisión de objetos celestes es de un millón de dólares, lo cual solo nos permite el rastreo de un 3 por ciento del espacio y, con todo mi respeto, se trata de un espacio condenadamente grande".

### *Asesoramiento científico como estrategia institucional de imagen*

El director de vuelo pone los medios con que cuenta la agencia espacial para afrontar una crisis mundial, si bien la credibilidad científica del filme resultó muy inferior a la adoptada por los guionistas y diseñadores de producción de *Deep Impact*.

En efecto, la autonomía de vuelo de la lanzadera espacial no permite alcanzar la Luna, como sucede en *Armageddon*, ni resulta verosímil la detección tardía de un objeto estelar de semejantes proporciones. Durante el desarrollo del guion, Bay consideraba que un asteroide de diez millas como el de *Deep Impact* resultaba insuficiente para que la audiencia lo estimase verdaderamente letal. Aunque el director contaba entre sus consultores científicos con Ivan Bekey, antiguo director de conceptos avanzados de la NASA y experto en intercepción de asteroides, sin embargo sus objeciones fueron desoídas en beneficio de la espectacularidad del argumento. Pese a todo, Bekey entendió que los errores científicos del filme compensaban la necesidad de concienciar a la audiencia sobre la inversión en tecnología y exploración espacial, como se indica en el reproche de Truman al presidente. A este respecto, afirma Kirby, "para Bekey, la habilidad para perfilar el diálogo de manera que subrayaran los beneficios de la investigación científica, sobre todo en un filme de alto presupuesto, compensaba cualquier problema derivado de la inconsistencia en torno al propio asteroide" (Kirby 2011: 186).

*Deep Impact*, por su parte, contó con un equipo de científicos que celebraron un *think tank* durante un día entero para la discusión de los aspectos técnicos del

argumento. Entre ellos se encontraba el astrónomo de la Universidad de Florida Central John Colwell que, a diferencia de Bekey, se mostraba partidario de mantener una estricta credibilidad científica en el filme si de veras se deseaba atraer la atención de la audiencia y de los políticos hacia la investigación espacial (Kirby 2011: 186-187). Con independencia de la precisión científica de sus guiones, *Deep Impact* y *Armageddon* proporcionaron los primeros argumentos sobre viajes espaciales donde la NASA ofrecía la tecnología de un programa tripulado en curso —el *Space Transportation System* o Lanzadera Espacial—, con objeto de evitar una amenaza de aniquilación global. En este sentido, las dos películas gemelas establecieron un hito en la historia del género y, al mismo tiempo, contribuyeron a elevar el nivel de aprobación popular de la agencia, que en noviembre de 1998 alcanzó el 78 por ciento.

Los filmes de Leder y Bay consolidaron la tendencia espacial en el cine de la década, que habría de cerrarse con dos títulos sobre Marte, *Planeta rojo* y *Misión a Marte*, y la ficción de veteranos *Space Cowboys*. La NASA se benefició sin duda de este auge que, por otro lado, la propia agencia se encargó de provocar mediante la proporción de consejo técnico, acceso a su personal científico, análisis de sus guiones y permiso de rodaje en instalaciones como el edificio de ensamblaje de vehículos, los centros espaciales Kennedy y Johnson y los complejos de lanzamiento. La agencia permitió el uso de su logo en todos los filmes de viajes espaciales estrenados en los 90 —con la única excepción de *Planeta rojo*—, como parte de una estrategia corporativa de presencia mediática que hizo del cine una de sus prioridades. Warren Betts, director de marketing de *Deep Impact*, aseguraba el año de su estreno que los directivos de la NASA deseaban realmente trabajar en la producción (Yam 1998: 22), y explicaba así los motivos:

Hollywood es una de los activos de marketing más poderosos del mundo. La películas prestan una ayuda decisiva a la NASA para incentivar a la audiencia sobre lo que deben hacer, y esto puede proporcionarles un mayor apoyo por parte del Congreso (Breznican 2000).

En ambos filmes se aludía, por otro lado, a la cooperación entre Estados Unidos y Rusia, superadas las tensiones de la guerra fría y vencida la carrera espacial por la agencia norteamericana. En *Armageddon*, las lanzaderas *Independence* y *Freedom*

repostan en la estación MIR, pues la Estación Espacial Internacional aún no existía, y un cosmonauta forma parte de la expedición que Tanner comanda en *Deep Impact*. Sin embargo, la preeminencia de la NASA se mantiene en ambas historias para indicar que Estados Unidos aún lidera la aventura espacial como parte de su sueño nacional. En el filme de Michael Bay, la MIR es una estación casi abandonada y de precaria tecnología que termina estallando en plena operación de repostaje. En la producción dirigida por Mimi Leder, el cosmonauta alude —de manera ingenua e inconsciente— a la tecnología de Chernobyl como garantía de los sistemas construidos por los rusos en la nave *Messiah*, liderada por un astronauta de la edad dorada y adiestrado por la única potencia que llegó a la Luna.

<b>Deep Impact</b> Mimi Leder, 1998				
PERÍODO EVOLUTIVO DEL AMERICAN DREAM: Quinta etapa. Sociedad ansiosa			GÉNEROS DE REFERENCIA: Aventura. Ciencia-ficción. Desastres	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Prosperidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La prosperidad nacional, bajo amenaza</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Papel de la NASA y los programas recientes en el plan de emergencia</li> <li>Iconografía de las narrativas de la crisis y de la reconstrucción nacional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Referencia al programa espacial como activo nacional</li> <li>La presidencia y la astronáutica, valedoras del bien común</li> <li>Huida por las carreteras del país: imagen del éxodo nacional en tiempos de crisis</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Imagen de la NASA en la misión: instalaciones, vehículos, tecnología</li> <li>Interacción entre la presidencia y la agencia espacial (Beck, Tanner)</li> <li>Expresión de la crisis en diversas subtramas de supervivencia</li> </ul>
<b>2. Construcción del hogar doméstico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La destrucción del hogar doméstico como amenaza directa al American dream</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Dimensiones material y metafísica del sueño americano</li> <li>El hogar doméstico, defendido por los vigilantes de la frontera espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El elemento familiar como recurso épico y emocional en tramas de supervivencia</li> <li>Seguimiento de la crisis en los hogares a través de los medios</li> <li>Vínculo permanente entre presidencia y hogares domésticos</li> <li>Barrios de clase media en estado de emergencia</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Subtrama de supervivencia de las familias Biederman y Lerner</li> <li>Subtrama Jenny-Leo de refundación familiar</li> <li>Discursos del presidente Beck al pueblo: integración de hogares domésticos</li> <li>Capitolio como alegoría de las reconstrucciones domésticas</li> </ul>
<b>3. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Escenario geopolítico del desastre: final de la guerra fría</li> <li>Refundación del hogar tras el apocalipsis</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sustitución de la amenaza soviética por una amenaza natural: un asteroide gigantesco</li> <li>Implicación y protagonismo de la NASA en la emergencia nacional, junto a otras agencias</li> <li>Referencias a iconos de la epopeya nacional: literatura de aventuras</li> <li>Iconografía de la reconstrucción del hogar: metrópolis anegadas, Capitolio en reconstrucción</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Arquetipos del cine de desastre: protagonismo y heroísmo colectivo</li> <li>Liderazgo norteamericano en la gestión espacial de la crisis, pese a la colaboración rusa</li> <li>Liderazgo presidencial en la gestión de la crisis. Colaboración entre la NASA y la Casa Blanca</li> <li>La experiencia de los pioneros espaciales, clave en la solución de la crisis</li> <li>Carácter internacional de las empresas espaciales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trama de rescate, supervivencia y búsqueda del hogar</li> <li>Defensa del hogar doméstico desde la frontera espacial. Apoyo tecnológico del Transbordador espacial</li> <li>Transformación del imaginario ruso: evolución de enemigo a aliado inferior</li> <li>Doble liderazgo épico: presidente Beck y astronauta veterano Tanner</li> <li>Iconos de la aventura: Moby Dick y Huckleberry Finn</li> <li>Dimensión épica de los astronauta: héroes dispuestos a la inmolación en la nave Messiah</li> </ul>
<b>4. Providencialismo y sentido de misión</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Temor nacional endémico al castigo</li> <li>Sentimiento patriótico de refundación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La exploración del espacio, prevención para la amenaza cósmica</li> <li>La reconstrucción del hogar, misión comunitaria</li> <li>Ausencia de referencias al fanatismo milenarista</li> <li>Actitud sacrificial en los héroes protagonistas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Temor al desastre, materializado mediante un icono apocalíptico: el meteorito</li> <li>Figura presidencial vinculada al sentido de misión en la defensa y en la reconstrucción nacional</li> <li>Misión espacial Messiah</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Imagen de la reconstrucción nacional tras el desastre. Icono del diluvio</li> <li>Retórica presidencial: alusiones a la fe y al sentido de misión, antes y después del desastre</li> <li>Decisión de transformar la Messiah en una misión sacrificial</li> </ul>
<b>5. Garantía del sueño a las futuras generaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Doble vínculo intergeneracional: en la misión espacial y en la tarea reconstrucción nacional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Conexión entre las generaciones espaciales de los 60 y de los 90 en la misión Messiah</li> <li>Conexión entre las generaciones adulta de los 60, testigo del New Deal, y los jóvenes de los 90, a punto de vivir otra devastación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Los pioneros del programa espacial, líderes en situaciones de crisis</li> <li>Los supervivientes de las crisis recientes (la Gran Depresión y la segregación racial), capaces de afrontar la emergencia nacional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El astronauta veterano Tanner (imagen de John Glenn) como piloto de una misión de inexpertos</li> <li>Presidente Beck, veterano en dos crisis del sueño americano, líder fortalecedor de su joven nación</li> </ul>

#### 8.4.5. Dos películas gemelas: *Misión a Marte* (2000) y *Planeta rojo* (2000)

El final del milenio coincidió con un nuevo fenómeno de películas gemelas, esta vez aventuras de colonización marciana. Si la década de los 90 se había abierto con *Apolo 13*, combinación de recreación histórica y *biopic*, el cierre de la etapa se producía con una doble apuesta por la ciencia-ficción de base realista que, en especial, se apoyaba en los supuestos tecnológicos de un eventual viaje y expansión estable sobre Marte. Touchstone y Warner Brothers se encargaron de producir respectivamente *Misión a Marte* y *Planeta rojo*, expresiones de una tendencia originada a mitad de década por las misiones no tripuladas al planeta vecino y reforzada con el hallazgo de la roca ALH84001 en la Antártida.

*Misión a Marte* era la primera producción cinematográfica sobre una expedición al planeta rojo desde los tiempos de *La conquista del espacio*, estrenada en 1955 cuando la exploración espacial solo era un proyecto. Dirigida por Brian De Palma, el filme de Touchstone narraba la historia de la *Mars II*, expedición de rescate de un equipo de la NASA liderado por Woody Blake (Tim Robbins) y tres astronautas: su esposa Terri Fisher (Connie Nielsen), Phil Ohlmyer (Jerry O'Connell) y Jim McConnell (Gary Sinise). Este último había perdido años atrás su oportunidad de viajar a Marte, debido a la enfermedad y muerte de su esposa.

La misión *Mars II* despegaba desde la denominada Estación Espacial Mundial como respuesta a la llamada de socorro de Luke Graham (Don Cheadle), único superviviente del tornado que un año atrás ha provocado la muerte a los demás integrantes de la expedición *Mars I*. Antes de aterrizar sobre el planeta, Woody muere en la órbita marciana intentando salvar a sus compañeros y, gracias a su sacrificio, los otros tres astronautas consiguen reunirse con el único astronauta que ha sobrevivido en la base marciana. Allí advierten el funcionamiento de un invernadero y encuentran una explicación asombrosa al tornado: se trata de un mecanismo de defensa de una base extraterrestre, establecida bajo un promontorio que representa un enorme rostro humanoide. Tras penetrar en la base, Jim, Terri y Luke acceden a un mensaje dejado por una antigua civilización marciana que, forzada a abandonar el planeta ante un inminente cataclismo, consiguió enviar una nave a la Tierra con una cápsula de ADN y, de este modo, dar origen a la vida en nuestro planeta. Jim acepta una invitación de los

alienígenas y sube a bordo de una nave, que despegua con destino al nuevo hogar de la vieja civilización.

La acción de *Misión a Marte* se desarrolla en 2020, en un escenario científico diseñado a veinte años vista y donde, como en el filme de Byron Haskin, existe una estación orbital terrestre, se ha desarrollado la tecnología necesaria para realizar viajes interplanetarios y es posible garantizar la supervivencia humana en Marte durante más de un año. La gestión internacional de la estación ya había sido considerada en *La conquista del espacio* y en *2001: una odisea del espacio*, prototipos narrativos de viajes más allá de la órbita terrestre.

El argumento de Kubrick y Clarke parece ser la fuente de inspiración para la trama básica del guion, obra de Jim Thomas, John Thomas y Graham Yost: un viaje interplanetario seguido de una revelación extraterrestre, que impulsa a un astronauta elegido hacia las estrellas. El propio diseño de la nave *Mars Recovery*, con su rueda de gravedad artificial en torno a un eje integrado por diversos módulos, recuerda a la *Discovery One* gobernada por HAL 9000. Además, la banda sonora de Ennio Morricone evoca en ocasiones a la obertura de Richard Strauss "Así habló Zaratustra", tema principal de *2001*, y el diseño de los trajes de astronauta en *Misión a Marte* se asemeja al de Dave Bowman. A propósito del vestuario espacial, la diseñadora Sanja Hays empleó bandas de colores sobre los trajes para distinguir a los astronautas, recurso que ya se había empleado cincuenta años atrás en *Con destino a la Luna*.

Como también sucede en el filme de Kubrick, las expectativas de la ciencia-ficción superaron con creces en *Misión a Marte* las posibilidades tecnológicas alcanzadas a la vuelta de veinte años: *2001* imaginaba bases lunares y expediciones interplanetarias a treinta años vista, mientras que *Misión a Marte* auguraba bases marcianas en un plazo de dos décadas.

#### *Exploración interplanetaria y estancamiento de la frontera*

Si bien el filme fue concebido en un contexto de renacimiento de la exploración interplanetaria, lo cierto es que la política de la agencia espacial bajo el mandato de Goldin a lo largo de los 90 supuso el afianzamiento de la frontera en la órbita terrestre y

una paralización efectiva de los planes de la Iniciativa de Exploración Espacial impulsada por George H. W. Bush en 1989. El presidente, que había pronosticado el primer aterrizaje sobre Marte en 2019, consideró el rechazo del Congreso al proyecto como una extraordinaria falta de visión histórica. En un discurso de 1990, precisamente un año exacto tras el anuncio de la iniciativa espacial, Bush padre aseguraba que "ser los primeros en el espacio no es solo un sueño americano, sino nuestro destino sin duda alguna", y acudía a la retórica pionera del *ethos* nacional para justificar tanto la empresa marciana como el aumento de presupuesto solicitado para la agencia, ambos finalmente denegados por el Congreso:

Si Colón hubiera esperado a que los problemas de su tiempo se arreglaran, hoy día las cuaderñas de la Santa María se estarían pudriendo en la costa española. Sin embargo siguió adelante y se aventuró más allá, y sus viajes situaron a España en el zénit de su altura como nación [...] Ahora, algunos en el Congreso parecen dispuestos a abandonar este espíritu pionero, a volver las miras hacia adentro, a admitir que ya han pasado los días de Estados Unidos como líder en el espacio. Estados Unidos ha sido y será siempre una nación de pioneros [...] Llamo al Congreso para que dé un paso adelante con la voluntad que el momento requiere. No pospongáis la grandeza. La historia nos indica lo que sucede a las naciones que olvidan de cómo soñar. El pueblo americano nos quiere en el espacio. Continuemos el sueño por nuestros estudiantes, por nosotros mismos y por toda la humanidad<sup>112</sup>.

Aunque el proyecto de la NASA se frustró a principios de los 90, la trama de *Misión a Marte* se planteó sobre el panorama alternativo que habría surgido si finalmente se hubiera aprobado de la Iniciativa de Exploración Espacial. El argumento sucede en 2020, un año después de que la misión *Mars I* haya aterrizado sobre Marte para que sus cuatro astronautas extiendan la frontera más allá de la Luna —en el filme, el año se ajusta con exactitud a las previsiones de Bush padre—. A lo largo de la década, durante el mandato de Goldin, la cancelación de las misiones interplanetarias tripuladas provocó la controvertida reacción de dos de los abogados de la exploración espacial con mayor proyección mediática: Carl Sagan y Robert Zubrin.

---

<sup>112</sup> Palabras a los empleados del George C. Marshall Space Flight Center en Huntsville, Alabama. George H. W. Bush: 20 de junio de 1990. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*.  
<http://www.presidency.ucsba.edu/ws/index.php?pid=18616>

En su libro *Un punto azul pálido* (1994), aparecido dos años antes de su fallecimiento, Carl Sagan se preguntaba si la sensación de soledad del hombre en medio del universo, favorecida por una visión empirista en extremo, no sería la causa de su actual indiferencia ante la exploración del cosmos y de lo que entendía como una "erosión espiritual de la vida moderna" (McCurdy 2011: 178): "A pesar de sus avances materiales —aseguraba Sagan—, la vida sedentaria nos ha dejado inquietos, incumplidos [...] El camino abierto aún llama con suavidad, como una canción de infancia casi olvidada" (Sagan 1996: xii). Medio siglo después de la conquista lunar, la apreciación de Sagan sobre la indiferencia institucional y social ante el sueño espacial podría entenderse mejor en el contexto de la *sociedad ansiosa* de los 90, garante de unos valores pragmáticos alejados del espíritu explorador inherente al *American dream* y más acorde con los aspectos materialistas del *ethos*.

Por su parte, el ingeniero aeroespacial Robert Zubrin, autor de *The Case for Mars* (1996) y fundador de la Sociedad de Marte, defendía que solo mediante el establecimiento de colonias en otros planetas del sistema solar sería posible mantener el avance tecnológico de nuestra civilización. En la misma línea que Sagan, el científico apelaba al impulso explorador que mantiene viva la capacidad de asombro del ser humano y, al mismo tiempo, reconocía en esta inquietud el espíritu de la frontera descrito por Turner a finales del siglo XIX. Para Zubrin, se trata de una clave extensible a toda la humanidad que, por otro lado, entronca directamente con los aspectos metafísicos que Kimmage reconoce en el sueño americano: "Aplíquense los paliativos que se quieran. Sin una frontera para crecer, no solo la sociedad norteamericana sino la civilización global entera, construida sobre los valores del humanismo, la ciencia y el progreso, están destinadas a perecer" (Zubrin 1996: 297).

#### *Mars Direct: la aportación de Robert Zubrin al cine de colonización marciana*

Durante la pre-producción de *Misión a Marte*, el productor Tom Jacobson contrató a Zubrin como asesor científico del filme y adquirió los derechos de su libro *The Case for Mars*. El texto se basaba en la teoría *Mars Direct*, propuesta y promovida por el ingeniero de la NASA David Baker y por el propio Zubrin, que detallaba los pasos necesarios para plantear un viaje tripulado a Marte, así como las misiones posteriores que debían garantizar la colonización del planeta. El guion se ciñó a esta



teoría, de manera que la primera parte de la película puede considerarse como un documental sobre las posibilidades de una misión marciana, de acuerdo con la tecnología disponible en los años 90. En términos científicos, el último precedente de una simbiosis entre una ficción cinematográfica y la hipótesis de viaje interplanetario se había producido en 1950, con el estreno de *Con destino a la Luna*, gracias a la concepción de Robert Heinlein de un hipotético viaje lunar. Otro tanto había sucedido tres décadas atrás con las aportaciones científicas de Hermann Oberth al filme de Fritz Lanz *La mujer en la Luna*, si bien se estas se reducían a las escenas del lanzamiento del cohete.

El esquema de la colonización marciana según Zubrin incluía el establecimiento de un complejo o *hábitat* para el sostenimiento de vida humana, tal como sucede en el filme durante la solitaria estancia de uno de los astronautas. Al cabo de un año, Luke Graham sobrevive gracias a la producción de los suministros vitales de oxígeno y agua. Tras la llegada de la misión *Mars II*, sus compañeros encuentran el invernadero en pleno funcionamiento. La posibilidad de realizar cultivos vegetales con éxito en suelo marciano era, precisamente, uno de los lugares comunes de la frontera planetaria ya tratados —con cierta ingenuidad— en *La conquista del espacio*, necesaria para la transformación de los pioneros en colonos. La teoría de Turner sobre la importancia de la frontera para la expansión del hogar nacional se encuentra, de hecho, en la base de *Mars Direct*. En 1994, antes de la aparición de *The Case of Mars*, Zubrin aseguraba que Estados Unidos contaba con la tecnología necesaria para afrontar una misión a Marte y abogaba por dejar a un lado los viajes a la Luna o a futuras estaciones orbitales, donde el mantenimiento de colonias humanas sería mucho más costoso que en Marte. Tras evocar a Turner, el científico argumentaba:

Marte ofrece cuanto se necesita. Se encuentra suficientemente lejos como para liberar a sus colonos de la dominación intelectual, legal o cultural del viejo mundo, y es suficientemente rico en recursos como para dar vida a uno nuevo. El planeta rojo puede parecer un desierto a primera vista, pero bajo sus arenas se encuentran océanos de agua en capas permanentemente congeladas, suficientes para cubrir el planeta entero con un océano de varios cientos de metros de profundidad (Zubrin 1994).

Dejando a un lado su posterior trama extraterrestre, *Misión a Marte* se plantea como el inicio de la colonización marciana. En su hábitat desértico pueden establecerse granjas gracias a la producción de agua, clave milagrosa en el imaginario del wéstern. A este respecto, la escena en que los astronautas de la *Mars II* rinden homenaje ante las tumbas de sus compañeros en el desierto marciano, con el hábitat y la cápsula espacial en el horizonte y la bandera estadounidense desplegada al fondo, constituye un icono fílmico y patriótico a un tiempo, heredero de *Centauros del desierto* o *El hombre que mató a Liberty Valance*: dos títulos en los que se ensalza la gesta de los pioneros en medio del desierto.

Gracias a su participación como consultor científico en el filme de Brian De Palma, Zubrin tuvo la ocasión de exponer *Mars Direct* a través de un *blockbuster* y hacer llegar su teoría mediante un producto masivo de cultura popular. Durante el estreno de *Misión a Marte*, miembros de la Sociedad de Marte —que Zubrin había fundado dos años antes— establecieron puestos en los vestíbulos de los cines para informar al público sobre la necesidad de presionar al Congreso y, así, transformar en realidad la ficción que se disponían a ver en las salas. Tomando la obra de Turner como referencia, el científico establecía una comparación entre la desaparición de la frontera estadounidense en 1893 y el cierre de la frontera espacial a finales de siglo XX. McCurdy interpreta de este modo la importancia de este imaginario del *ethos* nacional en los últimos años del milenio:

El mito norteamericano de la creación proporciona un nivel de reivindicación para la exploración espacial que compensa otros subproductos de menor *glamour* [...] La analogía de la frontera, con todas sus imperfecciones, permite a la gente creer que la exploración espacial abrirá uno de los capítulos más largos y más formativos de la historia de Estados Unidos. No importa si la realidad de la colonización espacial difiere considerablemente de su imagen popular. El vuelo espacial es un sueño, y los sueños no tienen por qué ser enteramente reales a la hora de motivar un comportamiento (McCurdy 2011: 178).

En *The Case for Mars*, Zubrin desarrollaba la hipótesis colonizadora del planeta rojo hasta el punto de proponer la transformación de su débil atmósfera en un

ecosistema similar al terrestre, mediante la técnica de *terraformación*. La idea, que ya había sido propugnada por Carl Sagan a comienzos de los años 60, no llegó a tomar cuerpo en el guion de *Misión a Marte*. En cambio, su película gemela *Planeta rojo* sí consideraba este aspecto como núcleo de su trama, basada en un *thriller* de supervivencia sin concesiones especulativas o fantásticas. A propósito de la transformación del ecosistema marciano para hacer posible la actividad biológica y la subsistencia humana, Zubrin insistía en la necesidad de concentrar los esfuerzos de la agencia espacial en la apuesta por misiones tripuladas a Marte como primera fase del proceso colonizador:

Ambas capacidades [la terraformación y el transporte planetario] a su vez abrirían nuevas fronteras, cada vez más desplazadas, en el sistema solar exterior. Los retos más difíciles que plantean estos nuevos límites impulsarían las tecnologías necesarias para la obtención de fuentes de energía y propulsión. La clave consiste en no dejar el proceso paralizado. Si así se permitiera, la sociedad quedaría cristalizada y estática, reacia al progreso. Esto es lo que define nuestra época actual como una época de crisis. Nuestra antigua frontera está cerrada (Zubrin 1994).

Como en la producción de De Palma, la colonización marciana sigue en su película gemela *Paneta rojo* un patrón similar al diseñado en *Mars Direct*, si bien el proceso se encuentra dentro de una fase mucho más evolucionada. El filme de Anthony Hoffman sitúa la acción en 2050 y presenta un panorama crítico en la Tierra, debido a la superpoblación y al colapso ecológico. Toda la atención científica se ha volcado en Marte, donde diversos programas han iniciado la terraformación de su superficie mediante el empleo de algas productoras de oxígeno. En un primer momento, la NASA se mostró interesada en prestar asesoramiento científico al filme de Hoffman, donde se hacía referencia a misiones previas de exploración como la *Mars Pathfinder*. Sin embargo, la agencia puso como condición que se eliminase una escena del guion, en la que se producía la muerte de uno de los astronautas como consecuencia de la conducta negligente de otro compañero. La negativa del director no solo supuso la retirada de colaboración por parte de la agencia, sino la prohibición del uso de su logo azul en las naves, trajes y equipos tecnológicos de *Planeta rojo* (Wallace 1999: F1). Pese a la ausencia del apoyo institucional de la NASA, *Paneta rojo* fue el primer filme donde se

desarrollaba un programa de terraformación en Marte desde que la agencia inició su estudio en los años 70 y promovió la creación del grupo científico *Mars Underground*.

Como se ha comentado previamente, a finales de los años 90 la agencia espacial intensificó de manera exitosa su estrategia de imagen popular, momento que coincide con los estrenos de cinco *blockbusters* espaciales. La relaciones públicas de la agencia Bobbie Faye Ferguson, encargada de coordinar el asesoramiento de la NASA en el filme de Brian De Palma, explicaba así el interés de la colaboración entre Hollywood y la agencia a punto de concluir el siglo:

Uno de nuestros objetivos consiste en promover la concienciación sobre el espacio y la exploración espacial [...] En estos momentos existe un gran interés en una misión tripulada a Marte. No está prevista ninguna misión tripulada oficialmente, pero eso no quiere decir que no haya un buen número de personas entusiasmadas por ello. Creo firmemente que la participación en películas capaces de llegar a un público masivo, y que relatan ficciones factibles, permite concienciar sobre el espacio y sobre el futuro (Dawson 2000: 10).

Esta simbiosis sin precedentes entre exploración espacial y entretenimiento revalorizó el sello institucional de la agencia y, al mismo tiempo, recuperó la colonización de Marte para el imaginario espacial y para la ficción cinematográfica. En efecto, las misiones al planeta vecino no aparecían en una producción de alto presupuesto desde *La conquista del espacio*, cuando la NASA ni siquiera existía. Los lugares comunes tratados por Haskin reaparecieron así en *Misión a Marte* y *Planeta rojo*, en especial los relativos al viaje como instrumento para la expansión del hogar nacional y el desarrollo de la prosperidad estadounidense. En este sentido, los postulados de Zubrin y su recuperación del espíritu de la frontera quedaron plasmados en ambos filmes —sobre todo en el primero, dada su implicación personal en el proyecto cinematográfico—, de modo que en la fase de la *sociedad ansiosa* se produjo asimismo un renacimiento de los valores tradicionales del *American dream* tal como se asumieron en los años 50.

### *Evolución en los arquetipos del viaje interplanetario*

Un factor decisivo para esta reedición del sueño espacial a través del viaje interplanetario consistió, por otro lado, en el hecho de que tanto en los 50 y 60 como en los 90 las producciones cinematográficas se aventuraban en el terreno futurista de la ciencia-ficción, imaginando misiones que trascendían el presente científico y tecnológico. Así, *La conquista del espacio* se estrenó en un momento en que Estados Unidos aún no había lanzado su primer satélite artificial y *2001* se estrenó un año antes del Apolo 11: en estos casos, el cine se aventuraba en el futuro mientras la exploración espacial se encontraba activa. Sin embargo en el año 2000, cuando se estrenó el filme de Del Palma, la frontera espacial llevaba detenida más de treinta años en la órbita lunar y la exploración tripulada de Marte se replanteaba y desechaba una y otra vez.

Entre tanto, la figura épica del astronauta en misión interplanetaria había evolucionado desde la figura heroica militar masculina de la década de los 50 hasta el arquetipo ciudadano del científico civil que también puede encarnar una mujer, tal como sucede en las dos aventuras marcianas de final del siglo: de hecho en *Planeta rojo* el mando de la misión corresponde a la comandante Kate Bowman —apellido que podría ser un homenaje a *2001*—. En *Misión a Marte*, además, uno de los tripulantes de la *Mars I* es una astronauta afroamericano. El carácter internacional de las misiones y de las estaciones orbitales se mantiene invariable, y en ambas décadas —los 50 y los 90— también se reserva a Estados Unidos la iniciativa y el control operativo de las empresas, si bien en ninguno de los *twin films* existen alusiones a una figura presidencial implicada en la exploración espacial. Superada la guerra fría, el componente táctico y militar de los 50 desaparece del contexto social en que se mueven los protagonistas, mientras cobra fuerza el elemento nostálgico y emprendedor de los 60. Brian De Palma tomó la llegada del Apolo 11 a la Luna en 1969 como referente histórico y emocional, a la hora de concebir a los pioneros de *Misión a Marte* sobre el planeta:

El aterrizaje del hombre sobre la Luna fue realmente emocionante, es uno de esos hitos que asocias al lugar donde te encontrabas cuando sucedieron. Y podíamos apoyarnos sobre él, pues es algo en lo que todos creen. El hecho de ver a todos esos hombres trabajando juntos, con esos complicados inventos tecnológicos, hace que te sientas orgulloso de ser humano (De Palma 2000).

Asimismo, nostalgia por el propio imaginario fílmico del espacio se hace patente en este filme a través de detalles como el colgante del astronauta interpretado por Tim Robbins, que representa el cohete de *Con destino a la Luna*, o la famosa frase pronunciada por Alan Shepard antes del lanzamiento de la *Freedom 7*, "¡encended esa vela!", reproducida por primera vez en *Elegidos para la gloria* y recuperada en la escena del despegue en *Misión a Marte*.

En el filme de De Palma, los astronautas de las misiones *Mars I* y *Mars II* representan las dos dimensiones hogareñas del sueño americano, la nacional y la doméstica, para aunar la aventura colectiva de exploración con los valores familiares del *ethos*. Como en *Apolo 13* y en *Elegidos para la gloria*, los astronautas y sus familias disfrutan de una barbacoa en la secuencia inicial, mientras charlan de sucesos triviales en contraste con la magnitud de la aventura que les aguarda. Durante este episodio de presentación de personajes, el astronauta afroamericano Luke Graham habla con su hijo de *La isla del tesoro*, uno de sus libros favoritos, como si el clásico de aventura fuera un presagio de su propia suerte sobre el planeta, similar a la del naufrago Ben Gunn. Al mismo tiempo, los astronautas esposos Woody Blake y Terri Fisher comentan la aprobación de la NASA a la inclusión de parejas en misiones de larga duración, referencia a la colonización familiar de planetas que, como Marte, podrían ver transformada su superficie en un ecosistema de granjas y cultivos comunitarios.

<b>Misión a Marte</b> Brian de Palma, 2000				
PERÍODO EVOLUTIVO DEL AMERICAN DREAM: Quinta etapa. Sociedad ansiosa			GÉNEROS DE REFERENCIA: Aventura. Ciencia-ficción. Melodrama	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Prosperidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La exploración interplanetaria como parte del progreso científico y social</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Establecimiento colonial en Marte: progreso material y social</li> <li>Contacto con inteligencia extraterrestre: prosperidad espiritual</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Perfil de los astronautas: aventurero, emprendedor, explorador</li> <li>Dimensión familiar del triple perfil</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Reflexión sobre la prosperidad y la felicidad: viaje de la humanidad hacia el conocimiento</li> <li>Metas interiores: paz interior, fruto del conocimiento científico (Jim) y el sacrificio por la misión (Woody)</li> <li>Objetos externos: refundación del hogar en Marte (progreso social) y respuesta a los enigmas (progreso científico)</li> </ul>
<b>2. Viaje de fundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El viaje interplanetario como extensión de la frontera espacial</li> <li>Carácter civil de la empresa</li> <li>La exploración espacial como odisea americana</li> <li>Evolución del astronauta de viajero interplanetario a viajero cósmico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Frontera espacial: extensión desde la órbita terrestre a Marte</li> <li>Iniciativa civil: la NASA como agencia de referencia</li> <li>Exploración científica para la fundación colonial</li> <li>Tecnología aplicada al viaje: culminación del diseño futurista de Collier's</li> <li>El contacto con los restos de una cultura alienígena, detonante del viaje cósmico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Colonos científicos a bordo de la Estación Espacial Mundial, en órbita terrestre</li> <li>Pioneros de las misiones Mars I y Mars II</li> <li>Trayecto: escenario hostil provocado por un fallo mecánico</li> <li>Naves e instalaciones de vanguardia tecnológica: Mars Recovery y hábitat en Marte</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trama: búsqueda, rescate, enigma</li> <li>Objeto: expedición interplanetaria proyectada en el cosmos</li> <li>Conflictos: supervivencia en el espacio. Peligros derivados del viaje y de la investigación en Marte</li> <li>Heroísmo: sacrificio, testigos de hechos maravillosos</li> </ul>
<b>3. Construcción del hogar doméstico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Dimensión pionera: asentamientos en Marte</li> <li>Dimensión familiar: matrimonio de astronautas (Woody y Terri)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Claves domésticas pioneras: posibilidades de cultivo y de terraformación. Mal de la soledad</li> <li>Polaridad épica: referencias a las raíces familiares del héroe pionero, marcado por la pérdida (Jim, Terri)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Prospección del espacio ignoto</li> <li>Equilibrio entre el perfil heroico aventurero y el doméstico</li> <li>Viviendas pionera: precariedad de la Mars Recovery y del hábitat</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Epopéya colectiva simbolizada en el viaje cósmico de Jim</li> <li>Objeto: valor científico del territorio explorado en cuanto territorio de colonización</li> <li>Escenario hostil tras la llegada a la órbita marciana</li> <li>Escenario hostil provocado en la "Cara de Marte"</li> <li>Dimensión familiar a través de la vida social de los astronautas: recurso a la "barbacoa en el jardín" previa a la misión</li> </ul>
<b>4. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Expansión del hogar nacional en la órbita terrestre, en cooperación internacional: Estación Orbital Mundial</li> <li>El viaje pionero de las misiones Mars I y Mars II, prueba del liderazgo americano en la exploración interplanetaria</li> <li>El viaje como expresión de superioridad tecnológica americana</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Motivación científica y de expansión colonial</li> <li>Expansión internacional en el espacio, guiada por Estados Unidos</li> <li>Plan de colonización de Marte según Mars Direct, de Robert Zubrin</li> <li>Teorías de la terraformación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Perfiles heroicos: Explorador científico, testigo de hechos maravillosos, héroe sacrificial</li> <li>Espacio exterior como campo de expansión tecnológica y social</li> <li>Presencia institucional de la NASA, agencia líder en la exploración espacial</li> <li>Plan de exploración de Marte según planes y previsiones de la Iniciativa de Exploración Espacial, de 1989</li> <li>Iconografía de la aventura: bandera de barras y estrellas en la base marciana; sello de la NASA en los trajes, vehículos y maquinaria; entorno del hábitat similar al de los pioneros en territorio de frontera</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Epopéya nacional de colonización en un contexto de exploración internacional</li> <li>Gesta nacional de exploración pionera: referentes iconográficos del western (frontera, desierto, hábitat)</li> <li>Trama realista de rescate que deriva en enigma de resolución fantástica ("Cara de Marte")</li> <li>Peligros provocados por fallos tecnológicos (realismo) y mecanismos de seguridad (fantasía)</li> <li>Conflictos: tensiones derivadas de la supervivencia en la órbita y en la superficie marciana, y de la crisis psicológica de los pioneros</li> <li>Espacio ignoto: mundo extraordinario del viaje interplanetario</li> </ul>
<b>5. Providencialismo y sentido de misión</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Expresión implícita de los valores tradicionales del sueño americano en la gesta espacial</li> <li>Sueño espacial como expresión del sueño americano, extendido a toda la humanidad: deseo de explorar los misterios del cosmos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Actitud providencialista de JIm McConnell: herencia del afán explorador de la esposa fallecida</li> <li>Viaje cósmico final, como premio a la audacia exploradora</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Misión a Marte por iniciativa de la NASA, hito de la perseverancia en el programa al cabo de tres décadas</li> <li>Viaje interplanetario como expansión de la frontera desde la órbita terrestre</li> <li>Dimensión patriótica: iniciativa nacional en las empresas colonial y exploradora</li> <li>Omisión de alusiones a bases lunares (Mars Direct)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Escenario: misterio científico revelado por una cultura alienígena</li> <li>Protagonismo estadounidense en la exploración del cosmos</li> <li>Conflictos internos concentrados en Woody, Jim y Terri: sacrificio, pérdida, descubrimiento</li> </ul>
<b>6. Igualdad de oportunidades</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Evolución del rol de las esposas de los astronauta en el programa espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La pareja de astronautas, unión de los ámbitos familiar y profesional de la exploración espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Escenarios: Misión Mars II a bordo de la nave <i>Mars Recovery</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Primera presencia de una mujer astronauta en misión interplanetaria en una producción de viajes espaciales de Hollywood</li> <li>Primer astronauta afroamericano en una producción de viajes espaciales de Hollywood</li> </ul>

#### 8.4.6. *Space Cowboys* (2000)

La tercera producción de viajes espaciales que cerró el siglo tuvo como escenario la órbita terrestre, la lanzadera espacial como nave y una misión de reparación tecnológica como motivo de la aventura. En principio, la premisa del guion no resultaba especialmente innovadora desde que Sturges relatase, más de treinta años atrás, los apuros de tres astronautas en el laboratorio de *Atrapados en el espacio*. Sin embargo, el imaginario histórico del sueño espacial se había vuelto más complejo desde 1969 y Clint Eastwood pudo reunir en *Space Cowboys* sus referentes socio-narrativos fundamentales a través de un planteamiento de mayor audacia dramática. El argumento resultaba sencillo: cuarenta años después de su rechazo para acceder al primer programa espacial, cuatro pilotos de pruebas son reclutados por la NASA para evitar que un satélite soviético de los tiempos de la guerra fría, equipado con cabezas nucleares, destruya varias ciudades estadounidenses.

Esta idea básica conectaba, de entrada, la generación pionera de la exploración espacial, capaz de alcanzar la Luna en poco más de diez años, con la generación de astronautas del momento que, si bien en el año 2000 se disponía a estrenar la Estación Espacial Internacional, no conocía otro entorno más allá de la cercana frontera orbital. El reciente retorno de John Glenn al espacio con el *Discovery* proporcionó, de hecho, el elemento más atractivo de la premisa, pues devolvía el espíritu de *the right stuff* a unos tiempos marcados por un escenario geopolítico estable: la guerra fría había desaparecido y, con ella, la carrera espacial, el riesgo y el *glamour* de las misiones experimentales pilotadas por *cowboys* del espacio, tal como Tom Wolfe los había denominado. El filme comenzaba de hecho en 1958, mientras Frank Corvin (Clint Eastwood) y Hawk Hawkins (Tommy Lee Jones) ponen a prueba el prototipo supersónico X-2 en la base de Edwards.

#### *Imagen corporativa y arquetipos épicos, patrióticos y villanos*

Imitando el ritmo de montaje y la estética en blanco y negro del arranque de *Elegidos para la gloria*, centrado en el X-1, el episodio inicial de *Space Cowboys* se desarrollaba entre las nubes del cielo californiano para mostrar la audacia de unos pilotos deseosos de superar nuevas marcas de altitud, de velocidad e incluso de caída



libre. El prólogo del filme se cerraba con la irrupción de la NASA en el panorama de la experimentación espacial y el consiguiente desplazamiento de las Fuerzas Aéreas, de modo que los pilotos de pruebas del comando *Daedalus*, al que pertenecen Corvin y Hawkings, se ven de pronto sustituidos por los chimpancés de la nueva agencia. Sin llegar a esta exageración cómica, Philip Kaufman ya se había referido en su filme al orgullo dolido de los pilotos de pruebas aceptados en el programa espacial, en un principio reducidos a "carga transportada" dentro unas cápsulas cuyos mandos les estaban vedados.

La acción se retomaba cuatro décadas más tarde, cuando la agencia se ve obligada a acudir a Corvin para resolver la emergencia nuclear provocada por el viejo satélite soviético. Es entonces cuando se recompone el comando *Daedalus* y las viejas glorias de Edwards, muchos años después, realizan su sueño de convertirse en astronautas a bordo de la lanzadera espacial *Horizon*. El elemento épico del *blockbuster* se reforzó con la elección del casting: además del propio Eastwood y Garner, Tommy Lee Jones y Donald Sutherland se sumaron al grupo para interpretar al resto de los tripulantes veteranos de la misión. Los perfiles artísticos de los actores se adecuaban al arquetipo heroico de pilotos experimentales que —si bien acuñado por el cine de los 80—, permanecía vinculado en el imaginario nacional a los valores tradicionales de sueño americano y a una etapa —los años 50— donde las hazañas espaciales revertían necesariamente en la defensa del país ante la amenaza nuclear. El filme de Eastwood empleaba un cliché ingenuo pero fácilmente reconocible por el espectador medio, que equiparaba al astronauta con el piloto de pruebas y con el militar indisciplinado pero, al mismo tiempo, con el ingeniero y el científico.

Como en la película de Philip Kaufman, *Space Cowboys* reproducía la alianza entre los burócratas de la NASA y los políticos, representados respectivamente en dos arquetipos: los funcionarios administrativos de la agencia y el vicepresidente de Estados Unidos, máximo responsable del programa espacial en sus orígenes. Según el cliché dramático, la conexión oficialista daba siempre prioridad a los criterios presupuestarios, propagandísticos y estratégicos en oposición a la hermandad de los astronautas, auténticos defensores del hogar nacional en el imaginario del sueño americano. No resulta por tanto casual que el actor James Cromwell, asociado a papeles de villano

sofisticado insertado en el sistema<sup>113</sup>, fuese escogido para encarnar la figura estereotipada del jefe de la agencia Gerson, gestor de la crisis espacial desarrollada en el argumento. La figura del vicepresidente, aunque ausente en el filme, es mencionada en un altercado del alto funcionario con Corvin. A través de un enconado diálogo, el viejo piloto exige al directivo de la NASA que incorpore a la misión al resto del comando *Daedalus* del mismo modo que, por una cuestión de imagen pública, ha conseguido reclutar a John Glenn para una misión de la lanzadera: se trata de la única mención explícita en un filme al retorno del astronauta del Mercury.

Además del vínculo entre generaciones norteamericanas, el retorno de Glenn al espacio contribuyó a la recuperación de los iconos patrióticos de la carrera espacial en la estrategia corporativa de la agencia durante los años 90, como se ha comentado a propósito de *Deep Impact*. En este sentido, resulta sintomático el reproche de Corvin ante el gestor de la agencia y la mención al pionero del Mercury: una encarnación del *American dream* que reforzó el prestigio de la NASA en una década en que —conviene subrayarlo de nuevo— los vuelos tripulados quedaron restringidos a la órbita terrestre y se cancelaron los proyectos interplanetarios. El propio Gerson es consciente del componente propagandístico de la misión y se lo indica a Corvin con toda crudeza:

Gerson: Ahora sales en las portadas. Un auténtico héroe americano.  
Has hecho popular a la NASA otra vez. Gracias a ti tendrán el  
jugoso presupuesto que estaban esperando.

El arquetipo del astronauta veterano, capaz de aleccionar a las nuevas generaciones, ya había sido empleado por primera vez en *Deep Impact* y aparecería de nuevo en *Planeta rojo*. Sin embargo, este nuevo cliché épico encontró su máximo desarrollo en *Space Cowboys*. En efecto, pese al desfase tecnológico y a los inconvenientes de la edad, los astronautas veteranos del comando *Daedalus* sobrevive a la misión mientras los dos jóvenes tripulantes que les acompañan acaban inconscientes; son capaces de aterrizar la lanzadera espacial en modo manual como si fuera un caza; y,

---

<sup>113</sup> Su reciente participación en filmes como *L.A. Confidential* (Curtis Hanson 1997) y *RKO 281* (Benjamin Ross 1999), en los que interpretaba respectivamente a un jefe de policía corrupto y al magnate William Randolph Hearts, contribuyeron a consolidar la asociación del actor con roles de ambigüedad moral. En *Deep Impact* realizó una breve actuación como miembro de la administración presidencial envuelto en una trama aparentemente conspiratoria, desarrollada durante la emergencia del asteroide.

por encima de todo, terminan para siempre con la amenaza nuclear de la guerra fría, dejando claro que solo unos pilotos de los 50 podían saldar aquella cuenta pendiente.

### *Fin de la guerra fría y oportunidades para el sueño espacial*

El filme de Clint Eastwood supone, en síntesis, un retorno a los principios sociales y patrióticos del *ethos* tal como quedaron afianzados en los años 50. Como consecuencia de ello, la acción se centra en la defensa del hogar nacional en cuanto clave socio-narrativa fundamental, al tiempo que señala la preeminencia estadounidense en la exploración del espacio tras el cierre definitivo de la guerra fría. La potencia soviética aparece debilitada y vencida política y científicamente, víctima de su propia impotencia. Al mismo tiempo, se destaca el patriotismo de los pilotos como un resto del espíritu que las nuevas generaciones deberían conocer y emular para la realización del sueño americano. Pese a la edad de los pilotos protagonistas, la mención a *lo que hay que tener* se realiza a través de diversos elementos del cliché de Wolfe: velocidad al volante, pendencias en cantinas, mezcla de audacia e indisciplina, eficiencia a los mandos de la nave y conciencia del deber.

Si en *Misión a Marte* el sentido de misión y el providencialismo se expandían hasta adquirir una dimensión global, *Space Cowboys* supone un retorno al localismo del sueño americano y al excepcionalismo peculiar del ciudadano estadounidense, evocados esta vez mediante la amenaza de un antiguo rival ya vencido en la arena política y científica. Cuando los veteranos astronautas descubren que el satélite *Ikon* lleva dentro un arsenal nuclear, programado en los años 70 para atacar varias ciudades norteamericanas, las viejas pesadillas de los tiempos de Johnson parecen renacer mediante un artefacto tecnológico que luce el emblema de la hoz y el martillo. El espíritu del "combate singular" señalado por Wolfe en su novela se hace presente mediante referencias a la edad de oro espacial, por ejemplo a través la mención a la oración de Alan Shepard previa al lanzamiento, famosa entre los astronautas del Mercury<sup>114</sup>, que Garner pronuncia en el *Horizon* durante el despegue. O a través de iconos épicos estereotipados por el filme de Kaufman y repetidos en filmes previos, como la subida a bordo de los astronautas con el maletín del oxígeno en una mano, el

---

<sup>114</sup> "Por favor, Dios mío, que no la pifie" (Wolfe 2010: 201)

despegue sobre las marismas de Cabo Cañaveral, los riesgos de la tripulación durante la reentrada o la euforia en la sala de control de Houston tras el amerizaje.

Al retomar el sueño espacial de los 60, *Space Cowboys* reproduce el arquetipo de astronauta *wasp* masculino con la única excepción del joven tripulante afroamericano, perteneciente a una nueva generación. Durante la escena romántica entre Hawk Hawkings y Sara Holland, la directiva de la NASA explica al primero que desistió de realizar su sueño de convertirse en astronauta porque tan solo contaba con un 40 por ciento de posibilidades. Ambos equiparan así sus carreras truncadas en sus épocas respectivas, si bien el piloto de pruebas acaba de recibir una segunda oportunidad cuarenta años después mientras que Holland, como confirmaban las estadísticas a finales del siglo XX, pertenece al escaso porcentaje de mujeres que viajaron al espacio en los años 80 y 90. En sentido estricto, el sueño americano en cuanto sueño espacial tan solo se extiende en el filme de Clint Eastwood al colectivo de pilotos de pruebas que, a finales de los años 50, fueron descartados en los procesos de selección.

#### *La Space Act Agreement entre Hollywood y la NASA*

Como la aventura marciana de Brian De Palma o las emergencias astronómicas de Mimi Leder y Michael Bay, *Space Cowboys* también contó con asesoramiento científico de la NASA y lució su sello en los trajes, naves y aparatos tecnológicos. A finales de la década, Hollywood reveló las aptitudes de la lanzadera espacial en misiones de rescate para la destrucción de asteroides o satélites letales, más allá de la prosaica función de transporte que recordaban sus siglas STS (*Space Transportation System*). Dejando a un lado la audacia imaginativa de sus tramas, la agencia espacial primaba la promoción de sus proyectos y en este sentido, como en casos previos, la producción cinematográfica contribuyó reforzar su buena imagen entre la opinión pública. Al mismo tiempo, el asesoramiento tecnológico se orientó al concepto de "ficción realista" (*feasable fiction*), objetivo de los consultores de la agencia a la hora de tratar con guionistas y directores. Así lo subrayaba Brian Welch, jefe de prensa de la NASA y encargado de supervisar el guion de Ken Kaufman y Howard Klausner para *Space Cowboys*:

Empecé a colaborar en cuanto Warner nos hizo llegar el guion. Pude leer las primeras versiones y dar mi consejo sobre el funcionamiento del programa espacial, con objeto de que el guion ganase en realismo y alcanzase así el nivel requerido por la NASA: lo que denominamos como "ficción realista" (Eastwood 2000).

Ciertamente, la trama conspiratoria en torno al robo de los planos del *Skylab* y la doble moral de Gerson abundaba en el cliché de los directivos de la NASA como burócratas ineficaces y ajenos a la épica del sueño espacial, si bien no se llegaba al exceso de *Capricornio 1*. Sin embargo, el guion ofrecía una nueva oportunidad para mostrar el funcionamiento y las posibilidades de la lanzadera espacial de modo que, por segunda vez en un año, la relaciones públicas Bobbie Faye Ferguson se vio envuelta en un segundo proyecto de Hollywood.

A finales de la década de los 90, el período más fructífero para las producciones de viajes espaciales, la simbiosis entre los estudios y la agencia se había hecho realidad gracias al *Space Act Agreement*: un acuerdo que permitió a De Palma y a Eastwood rodar en las localizaciones del Centro Espacial Kennedy, emplear el logo de la NASA y recibir consejo científico sin contrapartida económica para la agencia, pues así lo prohíben las leyes federales. En el caso de *Space Cowboys*, sin embargo, las Fuerzas Aéreas rehusaron colaborar en el filme debido a la crisis en torno al satélite soviético (Jensen 2000) que, según el guion, se producía como resultado de una negligencia militar ocurrida en tiempos de la guerra fría.

<b>Space Cowboys</b> Philip Kaufman, 1983				
PERÍODO EVOLUTIVO DEL AMERICAN DREAM: Quinta etapa. Sociedad ansiosa / Segunda etapa. Posguerra y años 50			GÉNEROS DE REFERENCIA: Rescate, wéstern, melodrama, comedia	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Prosperidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La exploración espacial como empresa nacional militar y civil</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Recuperación del espíritu pionero, seña del sueño americano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El programa espacial como muestra de desarrollo tecnológico</li> <li>La carrera espacial como referente histórico de desarrollo tecnológico</li> <li>Investigación aeronáutica en torno a la aviación supersónica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Frustración del sueño espacial por parte de la clase de pilotos de pruebas</li> </ul>
<b>2. Viaje de fundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Retorno a la frontera: órbita terrestre</li> <li>La Luna como meta de la epopeya colectiva</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Frontera espacial en el desierto, imaginario del American dream: Base de Edwards</li> <li>Misión en la órbita terrestre, primer territorio de frontera espacial</li> <li>Recuperación del espíritu pionero en el cine espacial</li> <li>Vinculación entre viaje, desarrollo tecnológico y American dream</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Espíritu de <i>the right stuff</i>: pilotos de pruebas y astronautas como pioneros</li> <li>Referentes del wéstern en el viaje espacial</li> <li>Pruebas y trayecto: peligros derivados del escenario hostil</li> <li>Competición con la tecnología soviéticos en la carrera espacial</li> <li>La NASA, promotora del viaje de expansión nacional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Referencia burlesca: the ripe stuff</li> <li>Trama de rescate</li> <li>Objeto: evitar un ataque nuclear contra ciudades americanas</li> <li>Heroísmo colectivo: hazaña de superación y cooperación</li> <li>La lanzadera espacial, pilotada como un caza</li> <li>Espacio no ignoto pero peligroso (activación del cohete Ikon)</li> <li>Canción "Take me to the Moon" (Frank Sinatra)</li> </ul>
<b>4. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Expansión y afianzamiento del hogar nacional en el espacio</li> <li>Cierre definitivo de la guerra fría</li> <li>La NASA: agencia espacial e instrumento de acción política, más que patriótica</li> <li>Vínculo tradicional entre sueño espacial y sueño americano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Épica de la aeronáutica pionera</li> <li>Equiparación de la astronáutica con la aeronáutica a través del piloto de pruebas</li> <li>Implicación de los estamentos político, militar e industrial-tecnológico</li> <li>Programa Mercury, primer paso en la carrera espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El desierto y el espacio, territorios de frontera</li> <li>Perfiles heroicos: astronauta y piloto de pruebas</li> <li>Arquetipo del vicepresidente al frente del programa espacial</li> <li>Escenario mediático del programa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trama: rescate nacional</li> <li>Protagonista: campeón colectivo en competición internacional</li> <li>Satélite Ikon, residuo letal de la guerra fría y catalizador de la trama</li> <li>Dimensión épica del astronauta: defensor de la seguridad nacional</li> <li>Conflicto: esfera política-agencia civil-pilotos del proyecto Daedalus</li> </ul>
<b>5. Providencialismo y sentido de misión</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Retorno a la carrera espacial como unidad de esfuerzos y talentos en un servicio patriótico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Componente presbiteriano del American Dream</li> <li>Cultura del mérito y del esfuerzo: rechazo de los pilotos, compensado con la nueva oportunidad</li> <li>Defensa del mundo libre a través de la carrera espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Referencia a John Glenn, icono de la épica astronáutica</li> <li>Renacimiento del temor a la invasión: miedo a "dormir bajo una luna comunista"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El espacio como escenario de misión de rescate</li> <li>Astronauta como arquetipo vigilante desde el cosmos</li> <li>Fase de entrenamiento de astronautas veteranos</li> <li>Un pastor entre los astronautas</li> </ul>
<b>7. Garantía del sueño a las futuras generaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Vínculo intergeneracional entre las sociedades de los 50 y de los 90</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Recuperación de los valores patrióticos tradicionales del American dream para la generación de los 90</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Los inicios de la exploración espacial como principio de una epopeya colectiva</li> <li>Puesta en valor de la generación pionera de astronautas ante las nuevas generaciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Película <i>Elegidos para la gloria</i> como referente narrativo</li> <li>Conflicto entre los space cowboys y los astronautas de nueva generación</li> <li>Arquetipo del astronauta veterano como icono de la edad de oro espacial: retorno al espacio de John Glenn</li> </ul>

### 8.5. Reflexión sobre el imaginario cinematográfico en los años de la *sociedad ansiosa*

La quinta etapa evolutiva en la historia del *American dream* coincide con la denominada *sociedad ansiosa* de los 90, concepto acuñado por Samuel que señala la preocupación del ciudadano norteamericano por conservar el estatus socioeconómico alcanzado, la preponderancia de los aspectos materialistas del *ethos* sobre los metafísicos, y un planteamiento del sueño americano desde un enfoque sociológico marcadamente individualista. Easterbrook y Kamp subrayan el pragmatismo escéptico del momento, que coincide con una postura de pesimismo social ante empresas o retos colectivos como la carrera espacial. Según Coney, el cine de contenido político se contagió de este espíritu a la hora de reflejar los sucesos y personajes históricos del momento, o al inspirar en ellos sus ficciones, adoptando como resultado una valoración al mismo tiempo positiva y negativa de las instituciones y poderes del Estado: si Samuel se refiere a este momento como una etapa de *sociedad ansiosa*, Coyne (2008) hablará de una *etapa esquizofrénica* en la que el cine muestra lo mejor y lo peor del imaginario sociopolítico.

La década se abrió con la paralización de la Iniciativa de Exploración Espacial y la consiguiente detención de los planes del programa espacial, que apuntaban a las misiones interplanetarias tripuladas. Los informes de la NASA sobre las inseguridades del programa, unidos a las reticencias del Congreso y a las deficiencias o fracasos de los proyectos de la agencia coincidieron con sus momentos más bajos en la valoración popular de su gestión. Sin embargo, transcurrida la primera mitad de los 90 se produce un resurgimiento del cine de exploración espacial con el estreno de *Apolo 13* en 1995, un *biopic* que recupera los valores pioneros de la astronáutica estadounidense y que abrirá una primera edad dorada del género. La producción cinematográfica apareció en un momento en que la frontera de las misiones espaciales se ha estabilizado en la órbita terrestre y, al mismo tiempo, supuso una toma de conciencia histórica en el 25º aniversario de un viaje lunar que destaca por su heroicidad en el imaginario popular. La recreación de la carrera espacial, o su uso como referente histórico, se afianzó como tendencia de producción con la serie *De la Tierra a la Luna*, primera serie de la HBO con criterios de calidad cinematográfica.

En 1996, la reactivación de la exploración no tripulada de Marte y el hallazgo de posibles pruebas de estructura paleobiológica marciana en la roca ALH84001 de la Antártida abrió una segunda tendencia en las ficciones filmicas, desarrollada en torno a la astrobiología. Pese a la cancelación del programa de búsqueda de vida extraterrestre SETI, el éxito de la *Mars Pathfinder* en 1997 coincide con la película *Contact*, basada en el *best-seller* de Carl Sagan, que presenta a la científica Ellen Arroway convertida en la primera viajera cósmica. Además, el anuncio efectuado a finales de década del retorno al espacio de John Glenn a bordo de la lanzadera *Discovery* supone un nuevo impulso a la recuperación del espíritu pionero de la NASA. El momento coincidió con la cota de aprobación popular más alta jamás alcanzada por la agencia, 78 por ciento, y con un esfuerzo de sus directivos por promover su imagen corporativa a través de los medios. Prueba de este interés fue el asesoramiento científico prestado en las producciones de *Deep Impact* y *Armageddon* en 1998, y *Misión a Marte* y *Space Cowboys* en 2000, cuatro filmes que presentaban un perfil heroico de la agencia.

La exploración de Marte mediante misiones tripuladas se reactivó en el cine de ficción durante el último año de la década a través de dos películas gemelas, *Misión a Marte* y *Planeta rojo*. Las producciones basaban sus relatos en el plan *Mars Direct*, hipótesis operativa de Robert Zubrin —fundador de la Sociedad de Marte—, que proponía la reactivación de la exploración espacial mediante misiones de colonización marciana. La propuesta de Zubrin, asesor del primer filme, se fundamentaba a su vez en la tesis de la frontera de Frederick Turner, que asocia la supervivencia y progreso de la civilización norteamericana en la continua expansión del hogar nacional y en la pervivencia del afán explorador. Finalmente, *Space Cowboys* cerró la década con un relato nostálgico sobre el espíritu de *lo que hay que tener* a finales de siglo, una vez concluida la guerra fría.

La década de los 90 proporcionó al cine una primera edad dorada del género de viajes espaciales gracias a los siete *blockbusters* estudiados y a la primera serie emblemática de HBO. La calidad de producción de los filmes, el verismo de sus efectos especiales y el esfuerzo de verosimilitud científica provocó, además, una reactivación del sueño espacial como parte esencial del moderno sueño americano, en una época en que los retos y las empresas nacionales se apreciaban con cierto escepticismo mientras el programa espacial tripulado, por otra parte, fijaba su frontera en la baja órbita



terrestre. El cine espacial contribuyó a despertar el afán por la exploración cósmica en una *sociedad ansiosa*, y para ello se valió de géneros diversos como el *biopic*, el melodrama, la comedia o el *thriller*, siempre sobre el denominador común de la aventura.

En los siete títulos se aprecian referencias al espíritu pionero de la carrera espacial, expresado en la doble dimensión del hogar nacional y doméstico así como en el viaje de fundación o refundación, motor de expansión y expresión del excepcionalismo americano. Por otro lado, el resurgimiento del género espacial subrayó ante la audiencia de la época la condición de la exploración espacial como elemento esencial de la prosperidad, objetivo último del sueño americano. En este sentido, el esfuerzo de la NASA por la promoción de su imagen corporativa a través de su acuerdo con Hollywood se orientó a la puesta en valor de la agencia en el terreno de la investigación tecnológica, la innovación científica y estrategia geopolítica.

Esta primera edad dorada para los relatos de viajes espaciales —bien como recreaciones históricas o como ficciones de base verosímil— supuso, además, un incentivo del sentido de misión para la conciencia nacional de los espectadores del momento, después de dos décadas de aridez para el género. En los relatos espaciales del momento se dieron algunos pasos para equilibrar el acceso de las mujeres y de las minorías étnicas a la realización del sueño espacial, sin embargo la mayor parte de los viajeros, tripulantes o científicos del espacio continuaron respondiendo al patrón protagonista masculino, blanco y anglosajón, salvo las excepciones referidas en *Contact*, *Misión a Marte* y *Planeta rojo*. Finalmente, se aprecia en los siete títulos la presencia del componente intergeneracional, elemento que apela al imaginario popular de los 60 y los 70 e intenta despertar su espíritu peculiar en la generación de los 90, pese a tratarse de una época en que la agencia se desmarca de las misiones tripulada.

# 9.

## Nuevo *American dream* y segunda edad dorada del cine espacial (2001-2018)

En 2012, Samuel se refería al período del *American dream* abierto en 2001 como etapa del *Ídolo americano*. Con este apelativo, el autor sintetizaba la actitud popular ante los acontecimientos sociales y políticos del nuevo siglo, así como su proyección positiva en el *ethos* nacional. Para Samuel, el sueño continuaría integrando una parte esencial del panorama cultural, tanto para los estadounidenses como para los recién llegados de otros países (Samuel 2012: 11).

La estimación del experto parece fundada sobre el espíritu optimista que Hanson y White (2011: 3) atribuyen al sueño americano —imperecedero en cuanto mito del futuro (Brandt 1981: 2)—, y no tanto sobre los sucesos que, de hecho, minaron los fundamentos de la prosperidad nacional a partir de 2001. De modo paradójico, la fase del *Ídolo americano* coincidiría con la tercera crisis afrontada por el *American dream*, que ya había sido puesto a prueba durante la Gran Depresión y, por segunda vez, durante las décadas del *Anti-paraiso*. Como se ha indicado al comienzo de nuestro estudio, el propio concepto de *American dream* aparece por primera vez en 1931 y sus valores constitutivos se definen y difunden durante el *New Deal*, precisamente durante el primer ataque contra la prosperidad nacional. Los valores tradicionales del *ethos* serían nuevamente sometidos a prueba y revisados en los años 60 y 70, de manera que el propio concepto de sueño americano se extendió a las aspiraciones legítimas de ciudadanos de otras etnias, culturas y procedencia social, en un amplio período en que

la crisis del concepto coincide nuevamente con una renovación enriquecedora en buena medida.

Distintas portadas de la revista *Time* correspondientes a estos tres momentos críticos —*New Deal*, década contracultural y crisis del nuevo siglo—, pueden servir como testimonio historiográfico de los imaginarios culturales en las etapas específicas del sueño americano.

Así, la portada del 2 de enero de 1933 mostraba al presidente Roosevelt como "Hombre del año" —distinción que se repetiría en 1934 y 1941—, elevado a icono y garante de la renovación social acometida durante los años 30. Hacia el final de la década, la portada del 18 de diciembre de 1939 ofrecía el retrato del ex-presidente Hoover diez años después del *crack* de la bolsa neoyorkina, mientras uno de los artículos de portada llevaba por título "Cosechas y esperanzas"<sup>115</sup>, en referencia a la recuperación obrada en las granjas del país tras el programa de reformas.

Treinta años más tarde, la portada del 19 de diciembre de 1969 venía ilustrada con un retrato del economista Milton Friedman y la pregunta "¿Ocurrirá una recesión?", mientras otro inquietante titular anunciaba la sección especial del número: "Hacia los años 70: desde la violencia a los nuevos valores"<sup>116</sup>. En este segundo ejemplo, la convulsión social aparecía de nuevo mezclada con una expectativa de renovación social.

La portada de *Time* correspondiente al 7 de diciembre de 2009, sin embargo, no dejaba lugar alguno a la esperanza y sintetizaba el balance de la década que estaba a punto de cerrarse. El titular "La década del infierno" destacaba sobre la fotografía de un bebé, cuyo llanto contrastaba con la decoración navideña que lo rodeaba<sup>117</sup>. En el interior de la revista, un artículo de fondo se refería a los primeros años del siglo como "la década más desalentadora que los estadounidenses han vivido desde la segunda guerra mundial", y se enumeraban diez razones que lo justificaban: una por año. Entre ellas, se destacaba la controvertida elección presidencial de 2000, los atentados del 11 de septiembre de 2001, el inicio de la guerra de Irak en 2003, el huracán Katrina de

---

<sup>115</sup> "Crops and Prospects", *Time*, 18 de diciembre de 1939, vol. 34 núm. 25.

<sup>116</sup> "Into the 70s: From Violence to New Values", *Time*, 19 de diciembre de 1969, vol. 94 núm. 25.

<sup>117</sup> "The Decade from Hell. And why the next one will be better", *Time*, 7 de diciembre de 2009, vol. 174 núm. 22.

2005, la crisis hipotecaria de 2008 o la permanencia de la prisión de Guantánamo, todavía operativa en 2009. Por primera vez en la historia de la revista, la valoración de un período crítico para el sueño americano no admitía signos del optimismo providencial inherente al *ethos*: únicamente, la incertidumbre de la permanencia en el infierno.

A la vista de este panorama ominoso, expertos como Dixon (2003, 2016), Boggs y Pollard (2003) y Kellner (2010) se refieren a los primeros años del milenio como un período de recesión cultural marcado por el caos, la guerra, el pánico social y las medidas políticas autodestructivas, panorama que el primer autor extiende a la segunda década del siglo. Según este diagnóstico, las artes, los medios populares y el cine en especial se encargaron de difundir una visión más acorde con la *pesadilla americana* que con el *Ídolo americano* de Samuel. Sin embargo, este panorama no pareció afectar ni al sueño espacial ni al cine de viajes espaciales. En efecto, el primero se vio fortalecido en el ámbito estatal con los programas Constellation y Space Launch System, impulsados por la NASA en 2004 y 2010 respectivamente, y con diversas iniciativas surgidas en el ámbito privado gracias a firmas comerciales como SpaceX, Blue Origin o Virgin Galactic. En el terreno cinematográfico, el género se reactivó a partir de 2013 tras casi década y media de letargo, para proporcionar títulos provistos de notables valores de producción como *Gravity*, *Interstellar*, *Marte* o *Figuras ocultas*, en los que se ofrecen sugerentes reflexiones sobre el nuevo sueño americano.

En el presente capítulo se estudiará la continuidad del sueño espacial a lo largo de la controvertida etapa del *Ídolo americano*. Primero, a través de los programas espaciales impulsados por las tres administraciones presidenciales que se suceden entre 2001 y 2018, así como por las empresas privadas que comienzan a proliferar con el nuevo siglo. A continuación, se abordará un estudio de las producciones cinematográficas de viajes al espacio que surgen en la segunda década del período, y que suponen una nueva etapa dorada para el género. Como se verá, este fenómeno filmico constituye un referente socio-narrativo que ha consolidado la vigencia del sueño americano a lo largo de las generaciones, al tiempo que ha aportado claves esperanzadoras para la superación de las narrativas del desastre.

## 9.1. El sueño espacial en la sociedad del tercer milenio

La etapa del *Ídolo americano* se abrió con un incidente trágico para la exploración espacial, sucedido un año y medio después de los ataques del 11S: el accidente del transbordador *Columbia* en febrero de 2003, que costó la vida a toda su tripulación durante la maniobra de reentrada. El siglo había comenzado de modo turbulento para el *ethos* en sentido amplio y, de manera específica, para el sueño espacial.

Tras reconocer el fracaso del programa, la NASA emprendió una nueva política abierta a misiones interplanetarias que se mantuvo a lo largo de tres administraciones presidenciales, aunque sometida a las revisiones derivadas de los relevos en la gestión de la agencia. Para componer la imagen del sueño espacial en esta nueva etapa es preciso considerar, junto a los proyectos y misiones, la popularidad suscitada por los programas de exploración en la sociedad estadounidense del momento así como su valoración reflejada en las encuestas. Por otro lado, esta imagen se completa con la aparición de un fenómeno novedoso en la aventura espacial: la participación de empresas privadas dedicadas al diseño y construcción de tecnología aeroespacial que, por primera vez, destinan a sus propias iniciativas en la órbita terrestre y en el sistema solar.

En este apartado se atenderá a los tres factores que componen el sueño espacial —iniciativa estatal, iniciativa privada y valoración social—, desde la perspectiva histórica que permiten siete décadas de exploración del cosmos.

### 9.1.1. Los programas de la NASA durante tres administraciones presidenciales

Con la desorbitación de la estación rusa Mir en marzo de 2001, la Estación Espacial Internacional (ISS) promovida por Estados Unidos y sus quince socios permanecía a comienzos de siglo como única infraestructura operativa en órbita a la Tierra. A lo largo de los 90, el administrador de la NASA Dan Goldin había perseguido este objetivo, que situaba a Estados Unidos como potencia líder del consorcio espacial

Goldin fue sustituido por Sean O'Keefe en diciembre de 2001, que continuó su estrategia centrada en la estación y en la lanzadera espacial. Esta última, además de proporcionar el mantenimiento y transporte de tripulación a la ISS, prestaba tareas de servicio al Telescopio Espacial Hubble y permitía la puesta en órbita de pequeños satélites. Por otro lado, el programa de exploración robótica de Marte progresaba en la línea de misiones recientes como la sonda orbital *Mars Odyssey*, mientras se realizaban los preparativos para el lanzamiento de la *Mars Exploration Rover*, previsto para comienzos de 2003.

El transbordador espacial había alcanzado un nivel estable de seguridad, gracias al éxito de las misiones realizadas a lo largo de los años 90 (entre ellas, la que permitió la corrección de lentes del Hubble en 1993). Los continuos reajustes realizados tras el desastre del *Challenger* en 1986 parecían garantizar la solidez del programa y, según las previsiones de la agencia, los cuatro orbitadores se mantendrían en funcionamiento hasta bien entrado el siglo. Sin embargo, el accidente del *Columbia* producido en febrero de 2003 durante la misión STS-107 provocó un giro en los planes de futuro y en la política continuista de la agencia.

Con la tragedia, la NASA había perdido el transbordador más antiguo y emblemático de su flota, desintegrado durante la reentrada en la atmósfera, al tiempo que sufría un golpe para su imagen institucional que, a la larga, supondría la suspensión definitiva de la lanzadera. Los directivos de la agencia reconocieron entonces que el programa había quedado obsoleto y se había seguido un camino equivocado, "por lo que debía sustituirse lo antes posible" por otro sistema (Howell 2017). La decisión entrañó un golpe para el sueño espacial, ya de por sí limitado, pues suponía la retirada de los tres orbitadores en activo —*Atlantis*, *Discovery* y *Endeavour*— antes de 2010.

Dos años y medio después del accidente, en el verano de 2005, el transbordador reanudó sus viajes a la Estación Espacial Internacional pero su ritmo de lanzamientos quedó reducido a la mitad y el programa emprendió una lenta retirada.

### *Un proyecto en sustitución de la lanzadera: el Programa Constelación*

El informe elaborado en 2003 por la comisión de investigación del accidente del *Columbia* resultaba contundente en su valoración global, que se remontaba a los años 70 para establecer sus conclusiones:

La NASA prometió que desarrollaría un transbordador operativo casi bajo encargo, capaz de realizar numerosas misiones al año. Pero a lo largo de la historia del programa, siempre ha habido un salto entre la retórica empleada por la NASA para vender la lanzadera espacial y la realidad práctica<sup>118</sup>.

John Logsdon, miembro de aquella comisión y experto en el programa espacial, fue especialmente duro no solo con la política llevada por la NASA hasta el momento, sino con el método de trabajo desarrollado en las décadas previas. Mientras se realizaban los trabajos de la comisión, un reportaje del *Washington Post* recogía sus impresiones críticas:

Según Logsdon, "el vuelo espacial tripulado se había convertido en un terreno donde la disensión no era bienvenida". [El experto] atribuía su "patología organizativa" a la permanente actitud defensiva de la NASA, a su aislamiento del público y a una cultura sabelotodo. A una sensación de que ellos son "especiales y más entendidos que nadie" (Smith 2003).

El accidente del *Columbia* provocó una toma de conciencia sobre la crisis que afrontaba la agencia, sobre todo si se tiene en cuenta que su programa espacial tripulado se había reducido en la práctica a los vuelos de una lanzadera solo justificada por la construcción de la ISS. Por otro lado, el informe de la comisión evidenciaba que en las últimas décadas se había seguido una estrategia equivocada. Una vez decidido el cese definitivo del transbordador espacial<sup>119</sup> para 2010, el administrador de la NASA bajo el segundo mandato de Bush, Michael Griffin, se apoyaba en las opiniones de la comisión para confirmar que la dependencia de la lanzadera y la limitación de la agencia a misiones orbitales había sido un error: "Visto desde el punto de vista de la historia, a

---

<sup>118</sup> *Columbia Accident Investigation Board*. National Aeronautics and Space Administration. Washington D.C. Government Printing Office, agosto de 2003, p. 23.

<sup>119</sup> La última misión del transbordador espacial se produciría realmente en el verano de 2011.

una distancia de décadas, en el momento en que Estados Unidos se retiró de la Luna y deliberadamente se centró en la órbita baja de la Tierra se produjo, según mi opinión, un error" (Schwartz 2006).

Con su postura, el mandatario de la agencia entre 2005 y 2009 realizaba un rechazo público de la política espacial de los últimos treinta y dos años: aquella que había nacido durante el primer mandato de Nixon, en pleno apogeo del programa Apolo. Griffin mantenía esta actitud firme mientras promovía la iniciativa impulsada por George W. Bush, el proyecto *Vision for Space Exploration*, que había sido difundido en el documento presidencial "A Renewed Spirit of Discovery" de enero de 2004, casi un año después del desastre del *Columbia*. En una línea similar a la *Iniciativa de Exploración Espacial* de Bush padre, el nuevo plan apostaba por la reactivación de las misiones tripuladas a la Luna y a Marte, y para ello apelaba al espíritu pionero de los primeros programas espaciales:

Así como los proyectos Mercury, Gemini y Apolo supusieron un reto para una generación de norteamericanos, un programa renovado de exploración espacial basado en el elemento humano puede inspirarnos tanto a nosotros y como a nuestro jóvenes para alcanzar éxitos todavía más grandes en la Tierra y en el espacio<sup>120</sup>.

En el primer apartado del documento, que trataba sobre actividades de exploración en la baja órbita terrestre, se confirmaba la retirada del transbordador espacial antes del final de la década, una vez completado el ensamblaje de la Estación Espacial Internacional. El segundo apartado incluía los verdaderos retos: una serie de misiones robóticas a la Luna que debían suceder no más tarde de 2008, como preparación de una expedición lunar tripulada no antes de 2015 ni más tarde de 2020. Además, el programa incluía la continuación de la exploración de Marte mediante sondas y vehículos tipo *rover* que, a su vez, permitirían en el futuro el envío de misiones tripuladas al planeta rojo, siempre tras el éxito previo de la mencionada misión lunar.

---

<sup>120</sup> *A Renewed Spirit of Discovery. The President's Vision for U.S. Space Exploration*. George W. Bush, enero de 2004, p. 4.



Un tercer apartado relativo al transporte espacial proyectaba el desarrollo de un nuevo vehículo de exploración tripulado (*crew exploration vehicle*), apto para misiones más allá de la órbita terrestre. Según el documento, el test inicial de vuelo debía realizarse antes de 2010, de modo que el vehículo se encontrase operativo en 2014. Además, en sustitución de la lanzadera espacial se preveía la adquisición de nuevos medios para el transporte separado de carga y tripulación a la ISS. En 2005, el proyecto del nuevo vehículo de exploración tripulado pasó a denominarse Programa Constelación (*Constellation Program*), que constaba realmente de una flota compuesta por los cohetes Ares I, Ares IV y Ares V. El plan tomaba como referencia el proyecto Apolo<sup>121</sup>.

El Ares I, diseñado para operar en la órbita terrestre en sustitución del transbordador espacial, estaba destinado al lanzamiento de una nave Orión, de diseño similar al módulo de mando Apolo aunque con mayor capacidad. El cohete empleaba dos impulsores laterales, tomados del diseño de la lanzadera espacial. La nave Orión, que estaría dotada de paneles solares, prestaría servicio durante diez misiones para el transporte de tripulación a la ISS y su diseño presentaba un sistema combinado de aterrizaje mediante airbags y paracaídas.

El Ares V, diseñado para misiones lunares, tendría como misión el lanzamiento de un vehículo de salida de la Tierra (*Earth Departure Stage*) —similar a la sección S-IVB del cohete Saturno V— y del módulo lunar Altair, que a su vez debería ensamblarse con una nave Orión ya en órbita; una vez realizado el acoplamiento, la nave continuaría su viaje lunar. Finalmente, el diseño del Ares IV era resultado de la combinación de la sección superior de un Ares I montada sobre un Ares V.

### *Refrendo popular a la iniciativa espacial de Bush*

El programa *Vision for Space Exploration* de Bush prometía una renovación del sueño espacial que, fundamentalmente, se apoyaba en la recuperación de las misiones interplanetarias y en la construcción de un nuevo vehículo para este propósito. Los proyectos de exploración, tanto robótica como tripulada, suponían en definitiva un

---

<sup>121</sup> Durante una rueda de prensa en la sede central de la NASA en Washington, el administrador Michael Griffin había definido el Programa Constelación como un "Apolo con esteroides" (Pae 2005), apelativo que muy pronto adquirió resonancia en los medios y generó cierta controversia en círculos de la agencia.

desplazamiento de la frontera espacial más allá de la órbita terrestre. Durante la presentación del programa en 2004, Bush empleó una retórica abundante en imágenes que vinculaban estrechamente el sueño americano con el sueño espacial. Su discurso comenzaba con una referencia a la gesta de Lewis y Clark a través de la Luisiana: "América se ha aventurado en el espacio por las mismas razones [de los exploradores]. Hemos adoptado el viaje espacial porque el deseo de explorar y comprender forma parte de nuestro carácter"<sup>122</sup>.

A continuación, tras considerar los hitos del programa espacial en las últimas décadas, el presidente realizaba una alusión directa a la extensión de la frontera como parte esencial de su propuesta:

Pese a todos estos éxitos, aún nos queda mucho por explorar y aprender. En los últimos treinta años, ningún ser humano ha puesto el pie en otro mundo o se ha aventurado en el espacio más allá de 620 kilómetros [de altitud]: más o menos, la distancia entre Washington y Boston. Estados Unidos no ha desarrollado un nuevo vehículo para avanzar en la exploración humana del espacio en casi un cuarto de siglo. Es hora de que América dé los siguientes pasos<sup>123</sup>.

Al término de su discurso, el presidente también recordaba a las víctimas del *Columbia* y se refería a los veintitrés astronautas fallecidos en ejercicio a lo largo de la historia de la NASA, en un tono que subrayaba el sentido de misión que había acompañado la exploración del espacio desde sus comienzos. Este aspecto del *ethos* estadounidense quedaba así vinculado a la pervivencia del sueño espacial en las siguientes generaciones como una perpetuación del sueño americano, pues Bush se refería a los astronautas desaparecidos como "hombres y mujeres que creyeron en su misión y aceptaron los peligros":

Como ha dicho uno de sus familiares, el legado de los astronautas del *Columbia* debe proseguir en beneficio de nuestros hijos y de los vuestros. La tripulación del *Columbia* no rechazó el reto, ni lo haremos nosotros. La humanidad está

---

<sup>122</sup> *Remarks at the National Aeronautics and Space Administration*. George W. Bush: 14 de enero de 2004. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=72531>

<sup>123</sup> *Remarks at the National...* 2004.

destinada a los cielos, por el mismo motivo que un día nos impulsó hacia tierras desconocidas y a través de mares abiertos<sup>124</sup>.

Al final de su discurso, el presidente evocaba la famosa frase pronunciada por Kennedy en la Universidad de Rice, cuando enumeraba los motivos por los que se escogía viajar a la Luna. La asociación entre sueño americano y sueño espacial se sellaba con una equiparación entre las misiones espaciales y la prosperidad nacional. Al mismo tiempo, la retórica del presidente situaba el nuevo programa *Vision for Space Exploration* en la tradición pionera de la exploración espacial, como una oportunidad de reconducir la actividad de una agencia lastrada en las tres últimas décadas: "Escogemos la exploración del espacio porque, de este modo, se mejoran nuestras vidas y se eleva nuestro espíritu nacional. Así pues, continuemos el viaje"<sup>125</sup>.

A pesar del accidente sufrido por el transbordador espacial y del anuncio de su retirada definitiva, durante la primera década del siglo la opinión pública estadounidense se mantuvo favorable a la continuación de las misiones en el espacio. En este sentido, la iniciativa propuesta por Bush y el refrendo de la propia agencia al plan —a diferencia de lo sucedido con la *Iniciativa de Exploración Espacial* en 1990— contaron con el suficiente consenso nacional para la puesta en marcha de un programa que superaba en audacia al proyecto Apolo. Según una encuesta realizada por Gallup en agosto de 2005, un 60 por ciento valoraba positivamente el trabajo realizado por la agencia<sup>126</sup>, si bien se registraba una caída respecto al 76 por ciento de aprobación alcanzado en 1998. Otras encuestas del instituto realizadas en 2006 reflejaban la opinión mayoritaria —un 63 por ciento— de que Estados Unidos debía mantener la financiación de los nuevos proyectos espaciales. Además, el 69 por ciento de los encuestados coincidía en que los riesgos de las misiones tripuladas merecían la pena en pro de los avances científicos y técnicos obtenidos<sup>127</sup>.

---

<sup>124</sup> *Remarks at the National...* 2004.

<sup>125</sup> *Remarks at the National...* 2004.

<sup>126</sup> Jones, Jeffrey. "Public Favorable toward NASA Space Exploration", Gallup, 17 de enero de 2006. <http://news.gallup.com/poll/20926/public-favorable-toward-nasa-space-exploration.aspx>

<sup>127</sup> Malik, Tariq. "Poll: Support Still Strong for NASA's Space Exploration Vision, *Space*, 25 de septiembre de 2006.

<https://www.space.com/2939-poll-support-strong-nasas-space-exploration-vision.html>

La aprobación mayoritaria del nuevo proyecto impulsado por el presidente contrastaba con la valoración sobre el programa de la lanzadera espacial: el 48 por ciento de los estadounidenses estimaba que hubiese sido preferible emplear la inversión del transbordador en otro gasto social<sup>128</sup>.

### *El Sistema de Lanzamiento Espacial. La apuesta de Obama por Marte*

Con la llegada de Barack Obama al poder en enero de 2009, la nueva administración demócrata canceló la *Vision for Space Exploration* de George W. Bush iniciada cinco años atrás.

Como consecuencia, el Programa Constelación fue sustituido por una propuesta de tres líneas de acción: aumento de la inversión en tecnología espacial; misión tripulada a un asteroide; e incremento de las subvenciones a iniciativas privadas de transporte espacial desarrolladas por empresas como Virgin Galactic, Boeing o SpaceX. A principios de 2010, cuando solo quedaba un año para la cancelación del transbordador espacial, la administración de Obama decidió asimismo suprimir la construcción del cohete Ares I y transfirió al sector comercial la tarea de desarrollar lanzaderas de acceso a la Estación Espacial Internacional. Con esta última medida, se pretendía paliar la dependencia de la agencia rusa para el envío de astronautas norteamericanos a la ISS en naves Soyuz.

La decisión inicial de suprimir el Programa Constelación se debía, fundamentalmente, al incremento progresivo de sus costes en un momento de crisis globalizada. La supresión de la partida presupuestaria correspondiente se justificaba de este modo en el documento oficial de los presupuestos federales de 2011: "a principios de 2009 [...] el programa se encontraba en retraso respecto al plan previsto, y sus metas no podían alcanzarse sin un incremento presupuestario de miles de millones de dólares, algo que claramente no se ajustaba a las prioridades nacionales del momento actual"<sup>129</sup>. El giro en la política espacial provocado por el nuevo administrador de la NASA,

---

<sup>128</sup> Carroll, Joseph. "Public Divided Over Money Spent on Space Shuttle Program", Gallup, 30 de junio de 2006.

<http://news.gallup.com/poll/23545/public-divided-over-money-spent-space-shuttle-program.aspx>

<sup>129</sup> "Terminations, Reductions and Savings". *Budget of the U.S. Government*, año fiscal 2011. Office of Management and Budget, 2011.  
[www.whitehouse.gov/sites/default/files/omb/budget/fy2011/assets/trs.pdf](http://www.whitehouse.gov/sites/default/files/omb/budget/fy2011/assets/trs.pdf)

Charles Bolden, no solo recibió críticas por parte de la agencia sino también desde las compañías constructoras que venían desarrollando los vehículos del Orión desde 2005.

Con objeto de clarificar la estrategia espacial de su administración, el propio presidente visitó las instalaciones de Centro Espacial John F. Kennedy en abril de 2010 y resumió su política en un discurso pronunciado ante los trabajadores de la NASA. Entre los asistentes también se encontraba Buzz Aldrin, piloto del módulo lunar del Apolo 11. Obama inició su intervención con una consideración de los hitos históricos alcanzados por la agencia, que —según sus palabras— "al guiar al mundo hacia el espacio, ayudó a Estados Unidos a alcanzar nuevas cotas de prosperidad aquí en la Tierra, al tiempo que demostraba la capacidad de una sociedad libre y abierta a la hora de aprovechar su ingenio"<sup>130</sup>. Tras la mención a dos claves del *ethos* nacional, la prosperidad y sentido de misión, el discurso pasaba a justificar la nueva estrategia espacial. En primer lugar, se mantendrían los planes de diseño de la nave Orión con el primer objetivo de contar con un vehículo de acceso a la ISS en casos de emergencia. Además, el Programa Constelación sería reformado mediante una solución de compromiso que permitiría al mismo tiempo abaratar costes, obtener el apoyo del Congreso, y calmar la inquietud provocada en la agencia y en las compañías. Según las previsiones, el diseño del nuevo cohete estaría terminado en 2015.

Con objeto de probar el sistema, el programa espacial propuesto por Obama preveía misiones tripuladas a la órbita baja de la Tierra después de 2020. Se esperaba que en 2025 la nueva nave estuviese lista para un vuelo tripulado hacia el espacio profundo, para lo cual se empezaría con el envío de astronautas a un asteroide. A mediados de 2030, el presidente estimaba que se podría enviar una misión tripulada a la órbita de Marte, como paso previo a un aterrizaje sobre el planeta. La Luna, primer objetivo de la *Vision for Space Exploration*, quedaba descartada en el nuevo plan: "Algunos creen que deberíamos intentar primero un retorno a la superficie de la Luna, como se había planeado previamente —explicaba Obama—. Debo decir con franqueza

---

<sup>130</sup> *Remarks of President Barack Obama at the Kennedy Space Center*. Barack Obama: 15 de abril de 2010. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=89983&st=obama&st1=nasa>

que ya estuvimos allí. Buzz ha estado allí. Hay mucho más espacio por explorar y mucho más por aprender"<sup>131</sup>.

En la presentación del plan espacial también se incluyó una referencia a la recesión económica que sufría el país, y el presidente aludió a la riqueza y puestos de trabajo generados por el programa espacial en el pasado. El discurso concluyó con una referencia al descenso del *Eagle* sobre la superficie lunar, un poderoso icono del sueño espacial que reforzaba la estrategia de la nueva administración hacia el espacio profundo:

Aquello [el primer descenso lunar] fue la culminación de una audacia arriesgada y peligrosa, de una empresa que extendió las fronteras de nuestro conocimiento, de nuestra habilidad técnica, de nuestra auténtica capacidad como seres humanos para resolver problemas. No fue solo el hito más grande en la historia de la NASA, fue uno de los más grandes hitos de la historia humana. Y la pregunta que nos hacemos ahora no es si aquello fue el comienzo o el final de algo. Quiero creer que solo fue el principio<sup>132</sup>.

Con la puesta en marcha del nuevo plan, el Programa Constelación pasó a denominarse Sistema de Lanzamiento Espacial o SLS (*Space Launch System*). Según el esquema previsto por la nueva administración, la agencia concluyó en 2015 las labores de rediseño del Constelación y activó la construcción del primer vehículo de clase exploradora. El SLS supuso, además, la conversión de los cohetes Ares en un solo vehículo habilitado tanto para el lanzamiento de tripulación como de carga, y su concepto se inspiraba en el modelo híbrido del Ares IV.

El cohete SLS consta de tres versiones: el Block 1, destinado la baja órbita terrestre, el Block 1B, habilitado para transportar tripulación, y el Block 2, sustituto de la lanzadera espacial. La primera versión podría lanzar astronautas o maquinaria tecnológica en una trayectoria circunlunar, como en el vuelo del Apolo 8. La segunda podría alcanzar el espacio cislunar, la región cercana al satélite. La tercera, similar en dimensiones al cohete Saturno V, se emplearía en misiones interplanetarias como Marte

---

<sup>131</sup> *Remarks of President Barack Obama...* 2010.

<sup>132</sup> *Remarks of President Barack Obama...* 2010.

o las lunas de Júpiter. El cohete SLS, diseñado a partir de elementos de los programas previos Constelación y lanzadera espacial, constaba de dos etapas y podría emplear combustible líquido en lugar del sólido.

Según el esquema de trece misiones del SLS, en diciembre de 2019 tendría lugar la Misión de Exploración de un cohete Block 1 no tripulado, con destino a la órbita lunar. En 2022, la misión Europa Clipper enviaría un Block 1B a la órbita de Júpiter para llevar a cabo la exploración del satélite Europa. La tercera misión tenía como destino un asteroide capturado por la gravedad de la Luna. Tras diversas misiones de ensayo en la órbita lunar, la Misión de Exploración 11 afrontaría en 2033 el envío de una cápsula Orión a Marte tras su lanzamiento a bordo de un SLS Block 2: se trataría del primer viaje interplanetario a la órbita marciana, y tendría una duración de dos años.

#### *Restitución del Consejo Nacional del Espacio. Trump y la reconquista lunar*

En junio de 2017, seis meses después de su llegada a la Casa Blanca, Donald Trump provocó un nuevo giro en el programa espacial que devolvió la mirada hacia la Luna como etapa previa a la exploración interplanetaria.

Como primera medida, Trump decretó la restitución del Consejo Nacional del Espacio con objeto de impulsar la exploración del cosmos en los ámbitos de la seguridad nacional, el comercio, las relaciones internacionales, la ciencia y la tecnología. La rehabilitación de esta institución, creada por Eisenhower pero desactivada en los periodos 1973-1989 y 1993-2017, permitiría a la nueva administración presidencial la coordinación de distintas fuerzas operativas en el espacio bajo la dirección del vicepresidente Mike Pence.

Durante un acto celebrado en julio de 2017 en el Centro Espacial Kennedy, Pence recordó ante los trabajadores de la agencia y el nuevo administrador de la NASA, Robert Lightfoot, así como ante las autoridades políticas, empresarios aeronáuticos y Buzz Aldrin —asiduo ya en protocolos institucionales—, que precisamente el Consejo Nacional del Espacio se encontraba operativo cuando Estados Unidos puso un hombre en la Luna y cuando, años más tarde, concluyó la guerra fría: dos ejemplos con los que intentaba probar la eficacia de la institución. A lo largo de su discurso, Pence citó varias

frases de Trump en las que se vinculaba el *American dream* con el sueño espacial: entre ellas, la referencia al espacio como “próxima gran frontera americana”, o el convencimiento de que “el destino de Estados Unidos es liderar entre las naciones nuestra aventura hacia lo grande y desconocido”<sup>133</sup>. Pence aseguró, además, que bajo la guía del primer mandatario todos conseguirían la renovación del espíritu norteamericano en sí mismo.

Tras este preámbulo patriótico, Pence anunció ante el auditorio el retorno a la superficie lunar, abandonada en diciembre de 1972. La reconquista del satélite se presentaba como un símbolo del liderazgo que el país debía retomar, un esfuerzo al que deberían sumarse las firmas comerciales que ya operaban en el espacio. En un momento de su intervención, siempre en nombre del presidente, Pence afirmó: “El espíritu americano no tiene límites, como el mismo espacio. Y por eso impulsaremos este espíritu para afrontar las pruebas que tenemos por delante. Si podemos soñarlo, podemos hacerlo”<sup>134</sup>.

La promesa del retorno a la superficie lunar —y no solo a su órbita—, suponía una importante modificación del proyecto SLS aprobado por la administración de Obama ocho años antes. Como confirmación del anuncio de Pence, en diciembre de 2017 Trump firmó una directiva que confirmaba el nuevo giro en la política espacial y ponía en marcha un programa integrado de la administración con socios del sector privado, según el cual se daba prioridad a una misión tripulada a la Luna. “Esta vez —aseguraba el presidente— no solo plantaremos la bandera y dejaremos nuestras huellas: estableceremos los fundamentos para una posterior misión a Marte y, quizás un día, hacia otros mundos”<sup>135</sup>.

La revisión del programa Orión en 2017 supuso la eliminación de la misión tripulada a la superficie de un asteroide, que fue sustituida por un viaje lunar: según el nuevo plan, una tripulación de cuatro astronautas alcanzaría en 2022 la órbita lunar

---

<sup>133</sup> *Remarks by the Vice President at the NASA Shuttle Landing Facility at the Kennedy Space Center.* Mike Pence: 6 de julio de 2017. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*.

<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=126540>

<sup>134</sup> *Remarks by the Vice President at the NASA...* 2017.

<sup>135</sup> “New Space Policy Directive Calls for Human Expansion Across Solar System”. NASA, nota de prensa, 11 de diciembre de 2017.



mediante un cohete SLS 1B. Trump hubiera deseado que el viaje inaugural del programa, la Misión de Exploración 1 (*Exploration Mission 1*) previsto para diciembre de 2019, con destino a la Luna y de carácter robótico, se modificara para que llevara a bordo astronautas. Sin embargo, la NASA rechazó la propuesta debido a los costes adicionales, la falta de tiempo y la desventaja entre riesgos y beneficios que suponía un cambio radical de planteamiento (Skibba 2018). En su mencionado discurso en el Centro Kennedy, Pence aseguraba:

Los planes espaciales del presidente Trump, sin embargo, son mucho más grandes que la propia NASA. Nuestro presidente está transformando nuestra política espacial por entero para aprovechar las oportunidades del siglo XXI y liberar el infinito potencial del cosmos en beneficio del pueblo estadounidense<sup>136</sup>.

El apoyo entusiasta del vicepresidente a la nueva política espacial resultaba cuanto menos paradójico si se tiene en cuenta que Pence había encabezado, en 2005, una comisión de congresistas republicanos que propuso la eliminación de las misiones del programa Constelación a la Luna y a Marte (Selk 2017), medidas que formaban parte de los reajustes del presupuesto federal<sup>137</sup>. Doce años más tarde, sin embargo, asumía los objetivos de la Visión para la Exploración del Espacio, en un nuevo giro de la política espacial del país.

#### 9.1.2. Balance del sueño espacial al cabo medio siglo. Apreciación popular

Los planes de Donald Trump, avalados por el Consejo Nacional del Espacio en 2017, suponían el cuarto giro en el programa espacial de la NASA en solo trece años.

En efecto, la *Vision for Space Exploration*, impulsada en 2004 por George W. Bush solo duró seis años hasta su supresión por Barack Obama en los presupuestos federales de 2010. Sin embargo, el presidente demócrata se vio más tarde obligado a rectificar y aprobar una nueva versión del programa Constelación: con este tercer giro, el proyecto pasaba a denominarse Space Launch System, la misión lunar quedaba

---

<sup>136</sup> *Remarks by the Vice President at the NASA...* 2017.

<sup>137</sup> "RSC Budget Options 2005. Operation Offset", Republican Study Committee, septiembre de 2005 <https://www.fedsmith.com/wp-content/uploads/2005/10/RSCprop.pdf>

sustituida por el vuelo a un asteroide y se apostaba por un viaje tripulado a Marte. Siete años más tarde, se producía un cuarto giro en la política de la agencia: Trump retomaba el plan de Bush, al tiempo que intensificaba el refuerzo de la iniciativa comercial en la órbita terrestre a través de SpaceX y Orbital ATK.

El convenio entre la agencia estatal y las compañías privadas garantizaba el envío de cápsulas norteamericanas a la Estación Espacial Internacional, de modo que Estados Unidos no dependería al menos de las Soyuz rusas para el transporte de material (aunque sí de astronautas). Este era el estado de la actividad espacial regular en 2017, con la llegada al poder del mandatario republicano.

### *Dos opciones estratégicas: programa con misión o apuesta tecnológica*

Si se considera el programa espacial norteamericano entre 1972 y 2018, puede comprobarse un salto entre las expectativas creadas por las diferentes administraciones presidenciales —de Richard Nixon a Donald Trump—, y la auténtica realidad histórica de la exploración espacial tripulada. A lo largo de cinco décadas, la ejecución de proyectos concretos, presupuestados y programados se ha visto modificada, revisada, limitada o incluso suprimida según la administración del momento y las restricciones impuestas por el Congreso, con el consiguiente esfuerzo económico, científico y tecnológico

En 2012, con el proyecto SLS en pleno funcionamiento, el Consejo Nacional de Investigación elaboró un informe sobre la agencia espacial a petición del Congreso, en el que se aseguraba:

La ausencia de un consenso nacional en las misiones de mayor impacto público de la NASA, junto con la incertidumbre de su ajuste a los presupuestos anuales, ha derivado en una falta de enfoque estratégico, necesario para toda agencia nacional que se mueva hoy día dentro de la realidad presupuestaria. Como resultado, la distribución de recursos de la NASA puede terminar en una falta de

sincronización entre lo que pueda conseguir y lo que se le ha pedido que haga<sup>138</sup>.

Esta falta de estrategia mencionada en el informe ha sido resultado de las particulares visión espacial promovidas, con mayor o menor recorrido, por los nueve presidentes sucedidos entre 1972 y 2017. A lo largo de cinco décadas, la NASA ha atravesado un panorama de activaciones y desactivaciones de proyectos, donde tan solo el programa STS del transbordador espacial consiguió mantener su agenda hasta el accidente del *Columbia* en 2003, que devolvió la situación a 1972.

Con la suspensión de la lanzadera, las políticas de Bush hijo, Obama y Trump han intentado embarcar a la agencia en un proyecto interplanetario de proporciones superiores a las del programa Apolo, libre además de las presiones de la guerra fría. No obstante, ante los intentos de reactivación de las misiones tripuladas en el espacio exterior, diversos expertos en la trayectoria histórica de la agencia se muestran escépticos sobre la efectividad de los eventuales proyectos del nuevo siglo, dada la tensión entre investigación científica y exploración tripulada, tradicionalmente resuelta en favor de la primera.

En opinión de Sterner, antiguo jefe de comunicaciones estratégicas de la NASA durante el mandato de Bush hijo, los logros científicos y tecnológicos alcanzados por la agencia desde su fundación en 1958 constituyen sin duda un activo para la historia nacional y para el liderazgo geopolítico del país, por lo que no debería cuestionarse de entrada la existencia de la propia institución: "No hay duda de que la agencia continuará en esa tradición. Así que la pregunta para los estrategas políticos no consiste en decidir si existe un futuro para la NASA, sino más bien cuál será el papel de la agencia en el futuro de Estados Unidos (Sterner 2013: 7).

A la vuelta de seis décadas de historia, Sterner señala además dos tipos opuestos de política administrativa en la NASA, cada uno caracterizado por el criterio rector de los programas desarrollados. Según el experto, los mandatos de George W. Bush y Barack Obama representan ambas posturas contrapuestas:

---

<sup>138</sup> Committee on NASA's Strategic Direction, National Research Council, 2012. *NASA's Strategic Direction and the Need for a National Consensus*. Washington DC: National Academic Press, p. 1.

La primera de ellas corresponde a una visión impulsada por programa [*destination/schedule-driven*], la *Vision for Space Exploration*, que fue reemplazada después por una visión de enfoque tecnológico, impuesta por un requerimiento del presupuesto de 2010 de la administración Obama, y a su vez nuevamente modificada por una visión impulsada por programa al centrarse en los asteroides, presumiblemente al servicio de un marco de exploración espacial más amplio [...]. Este no es el modo de poner un tren en marcha sobre sus vías, ni mucho menos una agencia con presupuesto de miles de millones de dólares, cuyos programas se llevan a término a lo largo de años, ni tampoco un programa espacial civil que una vez fue una clave en el estatus de Estados Unidos como superpotencia (Sternner 2013: 131).

Para Sternner, esta distinción estratégica entre *visión impulsada por programa* y *visión de enfoque tecnológico* puede aplicarse a las nueve administraciones presidenciales desde la culminación del programa Apolo, punto de inflexión en la historia de la NASA. La segunda opción estratégica, guiada por la tecnología, ha surgido habitualmente como corrección de una política previa marcada por la primera opción, guiada a su vez por una agenda de hitos exploradores que se remonta a los programas experimentales de los años 50 y 60 en torno a las fases órbita terrestre/base lunar/misión a Marte.

De acuerdo con esta dicotomía estratégica, tanto el programa Apolo como el proyecto de la estación orbital *Freedom*, la Iniciativa de Exploración Espacial y la *Vision for Space Exploration* corresponden a la visión impulsada por programa, y detrás de ellas se encuentran las administraciones presidenciales de John F. Kennedy, Ronald Reagan, George H. W. Bush y George W. Bush. De todas ellas, tan solo la primera —el Apolo— alcanzó sus objetivos iniciales gracias al impulso continuado de tres administraciones a lo largo de once años. Por otro lado, la reestructuración sobrevenida de estos cuatro programas en aras de una visión tecnológica conllevó, a lo largo de cinco décadas, la supresión de proyectos de exploración interplanetaria con el fin de limitar la acción de la NASA a la investigación científica en la órbita terrestre cercana. Así sucedió durante los mandatos de Richard Nixon, James Carter y Bill Clinton, centrados en desarrollar los programas del Skylab, la lanzadera espacial y la Estación Espacial Internacional.

Sterner entiende que una visión guiada por programa, como la propuesta por Bush hijo en 2004, presentaba el inconveniente de que sus beneficios solo podrían apreciarse una vez alcanzada la meta inicialmente propuesta, previo acto de fe. Por otro lado, "una vez alcanzados sus hitos iniciales, surge entonces una inclinación natural entre los diseñadores de políticas a interrumpir la actividad, debido a sus altos costes" (Sterner 2013: 129). A lo largo de la existencia de la NASA, el Congreso se ha mostrado en ocasiones partidario de un recorte presupuestario de los programas espaciales, bien a instancia de demócratas como Walter Mondale o de republicanos como Mike Pence. Sin embargo, cuando en 2010 Obama intentó la completa supresión del proyecto Constelación, fue una reacción congresista la que obligó a la administración presidencial a efectuar el retorno a una visión guiada por programa. En la maniobra pesaron dos razones: por un lado, el temor a un gasto desorbitado en tecnología que no obedecía a un propósito concreto y, por otro, el riesgo de un retorno a la situación de punto muerto en que se encontraba la NASA antes del accidente del *Columbia* (Sterner 2013: 130).

*Sueño espacial y aprobación popular. "Nuevo espacio" y "viejo espacio"*

A lo largo de la historia de la NASA, la tensión ocasionada por las dos visiones estratégicas ha repercutido de manera notable en la consideración del sueño espacial como parte fundamental del sueño americano.

Sin embargo, contra lo que pudiera pensarse, la aprobación popular hacia la gestión de la agencia ha resultado elevada en momentos de predominio de la visión tecnológica sobre la visión guiada por programa. Así sucedió a finales de los 90 cuando, como se ha visto atrás, la NASA alcanzó su cota máxima de valoración en las encuestas. Asimismo en marzo de 2010, cuando se acababa de paralizar el proyecto Constelación, un 57 por ciento de los estadounidenses calificaba como bueno o excelente el trabajo realizado por la agencia<sup>139</sup>. Con todo, la restauración de la visión impulsada por programa supuso el alcance de nuevas cotas de aprobación popular: en julio de 2015, ya reencauzada la exploración espacial mediante el proyecto SLS y decidida la misión a Marte, el 68 por ciento de los ciudadanos se manifestaba orgulloso de la agencia

---

<sup>139</sup> Pew Research Center for the People & the Press Trust in Government Survey, Marzo de 2010. <http://www.pewresearch.org/question-search/?keyword=NASA+&x=19&y=16>

espacial y el 64 por ciento consideraba la Estación Espacial Internacional como una buena inversión para el país. Además, el 58 por ciento de los estadounidenses consideraba esencial que su país fuese líder mundial en exploración espacial<sup>140</sup>.

Incluso en el momento más crítico para el programa espacial, el accidente del *Columbia* en febrero de 2003 —cuando el programa Constelación no existía aún—, la apreciación ciudadana continuaba instalada en niveles altos: dos días después de la tragedia, un 82 por ciento aseguraba que la NASA debía proseguir con el plan de misiones tripuladas, mientras que un 56 por ciento se mostraba partidario de mantener la inversión actual y un 24 por ciento abogaba incluso por elevarlas<sup>141</sup>. Sin embargo, en septiembre de aquel mismo año, siete meses después del accidente, tan solo un 50 por ciento de los estadounidenses aprobaba la gestión de la agencia: la cota más baja de apreciación popular de toda la década.

La llegada del nuevo siglo coincidió con la tercera crisis en la evolución histórica del sueño americano, abierta con los atentados del 11 de septiembre y agravada por la deriva de acontecimientos posteriores: segunda guerra de Irak —iniciada en marzo de 2003 y prolongada hasta 2011—, desastre del huracán Katrina en agosto de 2005 y recesión económica global extendida entre 2007 y 2013. Los cuatro eventos habían supuesto doble golpe al hogar nacional y doméstico, con sus consecuencias para otros aspectos nucleares del *ethos* como el ideal de prosperidad o la necesidad de garantizar el sueño a las generaciones posteriores. Sin embargo, resulta paradójico que la empresa colectiva de exploración espacial —garante del viaje como expresión de la aventura nacional— se mantuviese en todo momento, a lo largo de la primera década del siglo, como uno de los aspectos más apreciados por los estadounidenses. Incluso en 2008, en plena caída de la valoración presidencial como consecuencia de la guerra y de la crisis económica, más del 52 por ciento de los ciudadanos apoyaba un incremento de la inversión en exploración espacial y un 68 por

---

<sup>140</sup> Kennedy, Brian. "Five facts about Americans' views on space exploration", Pew Research Center, 14 de julio de 2015.

<http://www.pewresearch.org/fact-tank/2015/07/14/5-facts-about-americans-views-on-space-exploration/>

<sup>141</sup> Newport, Frank. "Americans Want Space Shuttle Program to Go On", Gallup News Service, 3 de febrero de 2003.

<http://news.gallup.com/poll/7708/americans-want-space-shuttle-program.aspx>

ciento considerada que sus beneficios compensaban los riesgos humanos derivados de los vuelos espaciales<sup>142</sup>.

Las turbulencias experimentadas por los hogares nacional y doméstico entre 2001 y 2015 no se reflejaron, a la vista de estos datos demoscópicos, en un deterioro de las expectativas sobre el sueño o la exploración espacial. Ni la doble convulsión económica y geopolítica del momento, por un lado, ni la deriva en las políticas de la agencia pareció afectar al imaginario popular del espacio durante las administraciones de Bush y Obama. Esta actitud mayoritaria por parte de la población contrasta, sin embargo, con la postura de expertos como Klerkx y de ciertos promotores de sociedades espaciales, entre ella la Fundación de la Frontera Espacial (*Space Frontier Foundation*) que, tras su aparición en los años 80, apostaba por la promoción de proyectos que abrieran el espacio a la iniciativa privada. En 2004, Klerkx ofrecía un balance pesimista sobre el deterioro que las políticas de los recientes administradores de la NASA habían causado al sueño espacial, como resultado de las estrategias que Sterner denominaba como "visiones tecnológicas". El diagnóstico de Klerkx en los primeros años del siglo podría sintetizarse, en cierto modo, como una pugna entre tecnología y aventura:

Parecía que, en una sola generación, la emoción del viaje espacial tripulado se había desvanecido. Los astronautas modernos ya no eran audaces exploradores en el borde de lo desconocido. Se habían transformado en personal de mantenimiento de alta calidad, anónimos para el mundo y lanzados al espacio en caras furgonetas de reparación, con el objetivo de abastecer a los artefactos en órbita [...]. Los humanos habían dejado de ser aventureros en el espacio. El vuelo espacial, según parecía, había dejado de ser aventura (Klerkx 2004: 8).

En su ensayo sobre la evolución de la NASA *Lost in Space*, Klerkx toma el accidente del *Columbia* como hito para distinguir, según su propia terminología, entre *viejo espacio* y *nuevo espacio*. Las décadas recientes, marcadas por el dominio político de la agencia y la desorientación estratégica, estarían representadas por una concepción caduca de la exploración espacial en torno a la frontera y a la visión tecnológica. El

---

<sup>142</sup> "New Gallup Poll Reveals Americans Strongly Support Space Exploration, Believe It Inspires Younger Generations", *Spaceref*, 17 de junio de 2008  
<http://www.spaceref.com/news/viewpr.html?pid=25666>

futuro "nuevo espacio", sin embargo, pasaba por una recuperación de los programas interplanetarios tripulados.

Como muestra de la pugna entre una y otra concepción, Klerkx se refiere a la intervención del administrador de la agencia, Dan Goldin, en el congreso de la Fundación de la Frontera Espacial celebrado en septiembre de 1999. En ella, Goldin prometió a los asistentes el nacimiento de una nueva agencia preparada para el "milenio del espacio", donde la iniciativa comercial sustituiría al dominio del gobierno en la gestión y acceso a la Estación Espacial Internacional: "Creo que, cuando la NASA pueda asociarse con ustedes de manera creativa, toda la humanidad se beneficiará del acceso abierto al espacio" (Klerkx 2004: 143). Durante el doble mandato de Clinton, sin embargo, la gestión de Goldin al frente de la NASA se había caracterizado por la supresión de proyectos como el avión suborbital de carga X-33, la limitación de presupuesto y operatividad de la estación orbital o, recientemente, por nuevos fracasos en el envío de sondas a Marte que arruinaron futuros planes de conquista del planeta.

Klerkx se refiere a Goldin como un ejemplo de gestor de la NASA cuyo sueño espacial particular se había visto comprometido por decisiones políticas, a lo largo de toda una década como mandatario. Por motivos estratégicos, el administrador llegó a oponerse a los esfuerzos de la Fundación de la Frontera Espacial para reforzar y mantener en funcionamiento la estación Mir. En 2001, cuando ya había cesado al frente de la agencia, el administrador justificaba su decisión como un intento de defender la puesta en marcha de la ISS y los intereses estadounidenses. El experto recoge unas declaraciones de Goldin efectuadas aquel mismo año al *Huntsville Times*: "Los amantes del espacio tendrán que aguantarse. Tendrán que entender que vivimos en una democracia, y que en esta democracia la gente está más preocupada de sus puestos de trabajo antes que de su inspiración" (Klerkx 2003: 146).

Dan Goldin, como su antecesor James Begg —impulsor de la estación espacial durante el primer mandato de Reagan— se encontraría, dentro de una categoría intermedia de administradores, equidistante entre el arquetipo burócrata de nombramiento político y los soñadores en pugna con la burocracia. La nueva categoría estaría compuesta por visionarios frustrados, entre los cuales Klerkx sitúa también a James Webb y a Thomas Paine, administradores de los tiempos pioneros del programa



Apolo que, finalmente, vieron desvanecidos sus planes de exploración interplanetaria. Entre los administradores de perfil burócrata y decididamente político, Klerkx sitúa a Sean O'Keefe, gestor de la agencia durante el primer mandato de Bush hijo, y a James Fletcher, que lideró la NASA en los períodos 1971-1977 y 1986-1989.

El diagnóstico del experto sobre el estado del sueño espacial a principios de siglo podría sinterizarse en dos palabras: amargura y nostalgia. Dos sentimientos que coincidían por entonces con el balance de Wachhorst en su ensayo *The Dream of Spaceflight* (2000). Las esperanzas que Goldin manifestó en el congreso de la Fundación para la Frontera Espacial comenzarían, sin embargo, a materializarse con la aprobación en 2004 de la *Vision for Space Exploration*, que incluía un impulso del gobierno a la incipiente iniciativa comercial y tecnológica de la industria aeroespacial. Aquel mismo año tuvo lugar, precisamente, el exitoso vuelo experimental del prototipo *SpaceShipOne*, construido por la compañía privada Scaled Composites.

#### 9.1.3. Sueño americano e iniciativa espacial privada. El surgimiento de una nueva carrera espacial

La crisis de identidad que Sterner y Klerkx atribuyen a la agencia coincidieron, por otro lado, con dos factores renovadores para el imaginario del sueño espacial tras el cambio de siglo: el comentado apoyo popular a los programas tripulados, y los primeros proyectos espaciales impulsados por iniciativas comerciales.

En efecto, la recuperación de la visión guiada por programa expresada en el proyecto Orión suponía la superación de las tensiones estratégicas en el seno de la agencia, finalmente estabilizadas con un plan que garantizaba las misiones interplanetarias en un plazo de dos décadas. El arranque del proyecto Orión coincidió, además, con un fenómeno emergente de iniciativas particulares de exploración espacial que, pese a la crisis económica, se reveló como signo activo de la prosperidad e innovación social garantes del sueño americano.

### *Scaled Composites y la SpaceShipOne. La fundación de Virgin Galactic*

El primer vuelo experimental del *SpaceShipOne* ocurrió el 4 de octubre de 2004 y fue el preludio de la entrada de las compañías privadas en el espacio orbital, por muchos años considerado por el anterior administrador Dan Goldin como ámbito casi exclusivo del gobierno. A lo largo de su historia, la agencia había firmado convenios con compañías privadas como North American Aviation, Grumman, Boeing, IBM, Chrysler, McDonnell Douglas o Lockheed Martin, primer contratista en la construcción del vehículo Orión. Sin embargo, hasta la *Vision for Space Exploration* de Bush no se llegó a promover una verdadera política de apertura y subvención de iniciativas aeroespaciales privadas. Durante esta nueva etapa en la exploración de espacio, que se extendería durante los mandatos de Obama y Trump, el trato de la agencia estatal con las empresas privadas dejaría de limitarse a la subcontratación o a los encargos concedidos bajo concurso, para abrirse a una colaboración que en los primeros años se centró en el acceso a la Estación Espacial Internacional: el primer problema de la NASA tras la supresión de la lanzadera espacial.

La *SpaceShipOne* era una nave diseñada para realizar vuelos suborbitales. Tenía una capacidad para tres pasajeros y era resultado de una inversión de 28 millones de dólares. Su promotor, Burt Rutan, había trabajado como ingeniero en la base de Edwards y en 1982 había fundado su propia empresa, Scaled Composites, con sede en el desierto de Mojave. Emulando el primer vuelo supersónico del Bell X-1 de 1947, la nave superó una altura de 100 kilómetros y ganó el premio Ansari X que se concedía, en 2004, al primer grupo privado capaz de lanzar dos veces al espacio una nave cohete reutilizable en un plazo de dos semanas. Rutan y su socio Paul Allen, cofundador de Microsoft, desarrollaron su prototipo sin subvención gubernamental. Esta circunstancia garantizó la independencia de un proyecto de avión cohete suborbital como el fallido X-33, que había costado a la NASA más de mil millones de dólares. Tras ganar el premio en Mojave, el piloto Mike Melvill subió al fuselaje de la nave con un cartel en el que podía leerse "SpaceShipOne, Government Zero" (Parker 2004). Aquel día, 4 de octubre, coincidía con el 47º aniversario del lanzamiento del Sputnik.

El vuelo de Allen y Rutan supuso toda una declaración de principios frente a las políticas de la NASA desarrolladas en décadas recientes. Años atrás, cuando el Estado

retiró la ayuda al proyecto SETI, Allen decidió invertir 27 millones de dólares en el Allen Telescope Array, un complejo de 350 antenas parabólicas que rastrean el universo en busca de inteligencia extraterrestre desde su base en el norte de California. Recordando la puesta en marcha de la nave cohete, Rutan afirmaba: "Tuvimos que desarrollar un programa espacial tripulado por entero desde la nada, nuestro propio cohete, nuestro propio complejo de pruebas y nuestro propio simulador de vuelo para nuestros pilotos [...]. Sin ayuda alguna de la *nay-say*, perdón, de la NASA<sup>143</sup> (Solomon 2017).

En 2004, la empresa recién fundada Virgin Galactic firmó un contrato con Scaled Composites con el objetivo de construir el *SpaceShipTwo*: un nuevo avión suborbital concebido para vuelos de turismo espacial. Como el prototipo previo, la nave debía alcanzar su altura de lanzamiento mediante una nave nodriza —la *White Knight Two* en este caso— antes de encender su cohete: una maniobra que no había cambiado desde los tiempos del X-1. Tras diez años de pruebas y reajustes del *SpaceShipTwo*, el accidente del VSS Enterprise en 2014 supuso un golpe para los planes de Virgin Galactic, empresa que en 2012 había asumido el desarrollo del proyecto dentro de su división de turismo espacial. Por entonces, el propietario de la compañía, Richard Branson, aseguraba que el precio de un asiento en la nave se situaba en 250.000 dólares.

Mientras tanto, las obras de construcción del puerto espacial Spaceport America continuaban en Nuevo México gracias a un acuerdo entre el gobierno del estado y Virgin Galactic, al que se unieron los socios Aerospace y Armadillo Aerospace. El puerto espacial era el primer complejo de lanzamiento de vuelos espaciales comerciales que se establecía en el país, y en 2007 había iniciado su actividad provisional en las instalaciones de la base de White Sands: el mismo lugar donde el equipo de Von Braun reanudó la experimentación con cohetes V2 después de la segunda guerra mundial.

En 2016, Branson explicaba así la filosofía de la empresa y su interés en que la exploración espacial dejase de ser un monopolio de agencias estatales:

Nuestro objetivo con Virgin Galactic es abrir el espacio y cambiar el mundo para bien. Esto incluye realizar los sueños de miles de personas, de contemplar

---

<sup>143</sup> Rutan realiza un juego de palabras con NASA y "nay-say" (negar, oponerse).

la majestuosa belleza de nuestro planeta desde lo alto y ver las estrellas en toda su gloria. Creemos que existen beneficios insospechados en esta experiencia humana y deseamos que cada país del mundo, y no solo unos privilegiados, pueda contar con sus propios astronautas (Guthrie 2017: xiv).

*El American dream ante el nuevo sueño espacial. La hegemonía de SpaceX*

La decisión de Obama de transferir al sector privado la construcción de lanzaderas para actividades orbitales, tomada en 2010, activó la respuesta de diversas compañías. Boeing propuso el diseño de una cápsula tripulada con capacidad para siete plazas, parecida a la Orión. Blue Origin, la empresa aeroespacial creada por el propietario de Amazon Jeff Bezos, inició en 2012 las pruebas del cohete suborbital *New Shepard*. Por su parte, Sierra Nevada Corporation obtuvo financiación de la NASA para el desarrollo del *Dream Chaser*: un transbordador de diseño similar a lanzadera espacial, pero con la cuarta parte de su longitud y una capacidad para siete pasajeros. Finalmente fue SpaceX la compañía que conseguiría la colaboración más provechosa con la agencia: tras la retirada del transbordador espacial en 2011, la NASA decidió emplear las naves *Dragon* de la firma privada para el transporte de carga a la Estación Espacial Internacional, mientras el lanzamiento de astronautas quedaba reservado a las naves Soyuz.

SpaceX fue creada en 2002 por el empresario surafricano Elon Musk, cofundador de Tesla. En 2008 se convirtió en la primera compañía privada en poner en órbita un cohete impulsado por combustible líquido, el *Falcon 1*, y en 2010 consiguió otro nuevo récord tras lanzar, poner en órbita y recuperar el *Falcon 9*. Tras estos primeros éxitos, SpaceX envió un nuevo Falcon 9 en 2011 a la ISS, convirtiéndose así en la primera empresa comercial que enviaba transporte a la estación a través de cápsulas *Dragon*. Pero más allá de los planes comerciales de su compañía, Musk se reveló en 2016 como un visionario de la exploración espacial que comenzaba a realizar sus sueños, en buena medida gracias a sus contratos con la NASA. Durante la Code Conference celebrada en California aquel año, el empresario expresó su deseo de enviar una misión tripulada a Marte en 2024 a través del programa Interplanetary Spaceship, que culminaría con el aterrizaje de una nave *DragonCrew* sobre el planeta en 2025: según la previsión, anunciada en la conferencia, el evento sucedería tres años antes de

que Lockheed Martin y la NASA alcancen la órbita marciana, y cinco antes de que la agencia envíe una misión tripulada al planeta rojo (Fetch 2016).

SpaceX consiguió un nuevo hito en la exploración espacial privada cuando el 6 de febrero de 2018 consiguió lanzar un *Falcon Heavy*: el cohete más poderoso jamás enviado al espacio, dos veces superior en potencia al transbordador espacial. La misión consistió en un test de lanzamiento y telemetría del cohete, cuya carga útil era un automóvil deportivo Tesla Roadster con un maniquí a bordo llamado "Starman" —en homenaje al tema de David Bowie—, enfundado en un traje espacial de SpaceX. Tras superar la velocidad de escape, la carga útil alcanzó una órbita elíptica solar mientras permanecía acoplada a la segunda fase del cohete. Tras su lanzamiento, los dos impulsores reutilizables aterrizaron sobre el Complejo 39 de Cabo Cañaveral, lugar del lanzamiento. La misión pretendía, además, demostrar que el *Falcon Heavy* contaba con capacidad para el envío de una cápsula —un automóvil, en este caso— hacia la órbita de Marte e incluso más allá, hacia el cinturón de asteroides del sistema solar.

A lo largo de la segunda década del siglo, mientras SpaceX desarrollaba su programa de lanzamientos en colaboración con la NASA, Blue Origin ha continuado una estrategia comercial centrada en el turismo espacial. Así, la compañía espacial de Bezos ha realizado con éxito varios lanzamientos del *New Shepard* entre 2015 y 2017. En diciembre de 2017, el *New Shepard 3* lanzó la nave *Crew Capsule 2.0*, dotada con las ventanas más amplias jamás construidas en una cápsula —un metro por 70 centímetros—, necesarias para obtener las vistas panorámicas que en el futuro la compañía deseaba ofrecer a sus clientes (Bach 2016).

Tanto los éxitos tecnológicos de las compañías aeroespaciales como la creciente inversión tecnológica, en especial por parte de SpaceX, Blue Origin y Virgin Galactic, permitirían hablar de una nueva carrera espacial librada entre la agencia nacional y las empresas privadas, pese a los acuerdos de colaboración que puedan existir entre ambas partes. Nombres como Elon Musk, Jeff Bezos, Paul Allen o Richard Branson se encuentran unidos al esfuerzo emprendedor de compañías líderes en diferentes campos de las tecnologías o de las comunicaciones como Tesla, Amazon, Microsoft y Virgin, todas ellas interesadas en la promoción del nuevo sueño espacial. Se trata de un espíritu intrínsecamente unido al *ethos* del *American dream*, también presente en empresarios de compañías aéreas pioneras como Howard Hughes, fundador de la TWA, o Juan Trippe

y Cornelius V. Whitney, fundadores de la Pan Am. Un espíritu que prendió con el *SpaceShipOne*, hito en la historia de los vuelos aeroespaciales privados. La gesta de Allen y Rutan produjo en 2004 un efecto similar al vuelo del *Spirit of Saint Louis* de Charles Lindbergh en 1927, vital para la rápida expansión de la navegación aérea. En este sentido, McCurdy reflexionaba en 2011:

La visión del vuelo espacial barato y asequible no perecerá. Sus promotores son los entusiastas de la aviación, los empresarios aeroespaciales y la gente que desea creer en la expansión de la humanidad por el cosmos. Así lo sugieren tanto el coste como los estándares de fiabilidad alcanzados por la industria aeroespacial. Las obras de la imaginación lo ponen en evidencia (McCurdy 2011: 235).

En comparación con la trayectoria exploradora de la NASA, que en 2018 cumplió seis décadas de existencia, la evolución de la ingeniería aeroespacial privada se ha desarrollado a un ritmo y en una progresión más rápidos y rentables. Solo existe una diferencia de catorce años entre el *SpaceShipOne* de Scaled Composites y el *Falcon Heavy* de SpaceX. Por otro lado, conviene considerar que el sueño espacial de los emprendedores particulares no se hubiera iniciado sin los programas pioneros Mercury, Gemini y Apolo, o sin la experiencia tecnológica de la lanzadera espacial.

La iniciativa privada en el espacio ha abierto, en la segunda década del nuevo siglo, nuevas posibilidades al *American dream*: ciertamente, algunos de sus emprendedores no son norteamericanos —como Musk o Branson—, pero han encontrado en Estados Unidos los medios y la tecnología necesarios para desarrollar sus proyectos, cuando no los propios complejos de lanzamiento. Todo ello en virtud de una prosperidad que, aunque tiene su origen en el país que envió los primeros hombres a la Luna, medio siglo más tarde favorece el progreso de toda la comunidad global. Así lo entendía Stephen Hawking, que en 2016 contaba con un asiento en la *SpaceShipTwo*:

Creo que necesitamos una nueva generación de exploradores que se aventuren en nuestro sistema solar, y aun más allá. Estos primeros astronautas privados serán pioneros, y espero encontrarme entre ellos. Nos estamos adentrando en una nueva era espacial, en la que contribuiremos a cambiar el mundo para bien. Creo en la posibilidad de los viajes espaciales comerciales dirigidos a la

exploración y la protección de la humanidad [...]. Creo que la raza humana no tiene ningún futuro si no viaja al espacio (Guthrie 2016: 446-447).

## 9.2. Imaginario espacial en el cine del nuevo *American dream*

Dixon, uno de los primeros expertos en valorar el panorama cultural de la nueva década, acudía en 2003 a la imagen del escenario apocalíptico para realizar un temprano diagnóstico sobre el influjo que el 11S había provocado en el cine y en los medios. En *Visions of the Apocalypse: Spectacles of Destruction in American Cinema*, el autor aseguraba que "en este desolado panorama de pérdidas personales, paranoia y cinismo político, la cultura estadounidense ha cambiado para siempre" (Dixon 2003: 3).

Esta percepción pesimista se extendía a los ámbitos político y legal, y el autor insistiría en ella trece años más tarde (Dixon 2016), cuando los síntomas de descomposición social parecían remitir. Por otro lado, en esta segunda década se produce un resurgimiento del cine de exploración espacial que presenta, entre sus notas características, una renovación del género en sintonía con las notas que Samuel (2012) y Hanson y White (2011) atribuyen al nuevo sueño americano: en especial, la insistencia en el optimismo, la extensión del concepto de prosperidad al hogar global y a los sectores sociales desfavorecidos o silenciados, el replanteamiento del viaje de refundación, y un énfasis en los aspectos metafísicos del *ethos*.

En el presente apartado se ofrecerá un panorama de las tendencias predominantes en los géneros cinematográficos populares, de acuerdo con el escenario cultural descrito por expertos como Kellner, Quart y Auster, que en cierto modo comparten la línea de Dixon. En segundo lugar, se estudiará el resurgimiento del cine de exploración espacial en contraste con las narrativas del desastre, línea predominante en el contexto sociocultural apocalíptico de la primera década del siglo. Para ello se señalarán las producciones más significativas que intervienen en este renacimiento del género, títulos que serán objeto de un análisis posterior más detallado<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> El presente apartado sobre el imaginario espacial en el cine del nuevo *American dream* recoge y reproduce los contenidos sobre el tema publicados previamente por el autor de esta tesis doctoral en: Sánchez-Escalonilla, Antonio (2018). El cine de exploración espacial del siglo XXI: una muestra de renovación narrativa del "American dream". *Área Abierta*, 18(2), 215-231.

En resumen, se trata de exponer el resurgimiento del imaginario espacial, y concretamente del género filmico de viajes espaciales, como un fenómeno sociocultural que supera la *pesadilla americana* difundida por las narrativas del desastre.

#### 9.2.1. Narrativas del desastre: géneros bélico, político y fantástico

En los años posteriores al 11S, los géneros populares de ficción eludieron referencias directas a los ataques terroristas, entre otros motivos por el rechazo de los espectadores a una recreación de los atentados o sus consecuencias en las pantallas de cine. En 2006, una encuesta de *Gallup* advertía que solo uno de cada tres ciudadanos estaba dispuesto a ver una película que reflejara sucesos basados en las masacres de Nueva York, Washington y Pensilvania<sup>145</sup>. *World Trade Center* (Oliver Stone 2006), *United 93* (Paul Greengrass 2006), y *Tan fuerte, tan cerca* (Stephen Daldry 2011) serían las únicas excepciones transcurridos los primeros años. Las imágenes del apocalipsis, sin embargo, sí se emplearon como alegorías de los atentados y de la espiral sociopolítica consiguiente en tres géneros predominantes: bélico, político y fantástico.

Kellner, Quart y Auster coinciden con Dixon en la percepción de esta tendencia apocalíptica —post-apocalíptica en determinados casos— presente en el cine popular. El primer autor se refiere así a este fenómeno en su estudio *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*:

Durante la era Bush-Cheney proliferaron las alegorías del desastre y las visiones de catástrofe social, que variaban desde el cine de desastre medioambiental hasta un amplio número de visiones distópicas del futuro a través de los híbridos de ciencia-ficción y horror. Allí donde proliferaba la ansiedad social, las fantasías fílmicas evocaban el apocalipsis social, metáfora evidente de Hollywood ante la crisis ecológica, económica y social, y ante el colapso político (Kellner 2010: 81).

En los primeros años del siglo, los géneros cinematográficos populares de ficción reflejaron una imagen decadente del sueño americano en todos los sentidos.

---

<sup>145</sup> Carroll, Joseph. "Most Americans Still Not Interested in 9/11 Movies", Gallup News Service, 10 de agosto de 2006.  
<http://news.gallup.com/poll/24070/most-americans-still-interested-911-movies.aspx>



Dramas bélicos como *En el valle de Elah* empleaban la bandera de las barras y estrellas invertida como signo de nación en peligro; *thrillers* de ciencia-ficción como *Minority Report* (Steven Spielberg 2002) denunciaban simbólicamente la falsa seguridad de la Ley Patriótica mediante el sistema de Pre-Crimen, que prometía la paz urbana a costa de las libertades fundamentales; relatos de superhéroes como *El caballero oscuro* (Christopher Nolan 2008) retrataban la cuádruple crisis social, económica, institucional y moral que afectaba al país a través del escenario de Gotham City. Ya a principios de la década, Boggs y Pollard, subrayaban la importancia del cine para una toma de conciencia nacional:

Los medios y las imágenes de la cultura popular de esta atmósfera postmoderna reflejan y ayudan a reproducir este universo caótico donde la violencia cívica, la corrupción, el crimen a manos de exitosos ejecutivos, la pobreza y el deterioro urbano están a la orden del día. Las consecuencias psicológicas entrañan una sensación de desubicación, pánico y paranoia que, más pronto o más tarde, encuentra su camino en las narrativas contemporáneas, estilos y espectáculos del cine estadounidense (Boggs y Pollard 2003: 13).

Resulta llamativo que, dentro de la variedad de géneros cinematográficos que abordaron la situación del sueño americano en esta primera década, no se encuentre ningún título perteneciente al género de viajes espaciales, en sintonía o no con esta visión ominosa. De hecho, desde el estreno de *Planeta rojo* en noviembre de 2000 hasta la llegada de *Gravity* a las pantallas en octubre de 2013, transcurre un largo período en que la aventura tecnológica espacial o los *biopics* sobre astronautas desaparecen de escena, tras el auge experimentado durante los años 90. Esta ausencia coincide con un desplazamiento de los géneros de aventura hacia el terreno de la ficción fantástica o del *thriller* de denuncia política —la trilogía de Jason Bourne (Doug Liman 2002; Paul Greengrass 2004, 2007) constituye uno de sus mejores referentes—, mientras que el cine de viajes espaciales, estrechamente identificado en los últimos años con una visión patriótica y optimista del sueño americano, no parecía ajustarse a las tendencias de producción ni a las reflexiones socioculturales sugeridas por entonces.

En este contexto, Quart y Auster advierten la desaparición de los arquetipos heroicos tradicionales en las narrativas del momento, en especial si se identificaban con

el estamento militar, las agencias estatales o el pasado histórico de la nación: unas notas que se reúnen, precisamente, en el patrón de protagonistas basados en Jim Lovell o John Glenn y que, si bien resultó rentable en la década previa, no parecía ajustarse al imaginario épico de este período crítico. Según los autores, "lo que escaseaba en el cine estadounidense era el retrato de la auténtica valentía para hacer frente a una violencia abrumadora" (Quart y Auster, 2011: 258): una ausencia notable en escenarios dramáticos vinculados a la narrativa nacional, entre los cuales se encontraban precisamente los del sueño espacial.

A partir de 2005 se produce un auge del cine bélico que presenta a los soldados estadounidenses en Irak y Afganistán no tanto como defensores de la seguridad frente al terrorismo islámico, sino como instigadores de un conflicto cada vez más complejo que, al mismo tiempo, provocaba un efecto envilecedor en la propia sociedad. Tras un preludio en el que destaca *Black Hawk derribado* (Ridley Scott 2002), filmes como *Syriana* (Stephen Gaghan 2005), *Banderas de nuestro padres* (Clint Eastwood 2006), *Expediente Anwar* (Gavin Hood 2007), *Leones por corderos* (Robert Redford 2007), *Redacted* (Brian De Palma 2007) o *Red de mentiras* (Ridley Scott 2008) mostraban una imagen del ejército, las agencias de seguridad y los políticos norteamericanos muy alejada de los patrones heroicos en tiempo de guerra. Tomando como referencia *En el valle de Elah* (Paul Haggis 2007), Quart y Auster comentan en su análisis sobre el cine del período:

Lo que convierte a esta película en un trabajo moralmente rotundo es la progresiva revelación de que en Irak la guerra ha devastado y deshumanizado a los soldados que luchan en ella. Todas las demás cuestiones sobre la culpabilidad moral son secundarias en la guerra de Irak, una encarnación del infierno en sí misma (Quart y Auster 2011: 24).

Dixon, Kellner, Quart y Auster coinciden en que el cine bélico y sus tramas de denuncia sociopolítica reflejan, además, las consecuencias del retroceso legal y social provocado por las medidas excepcionales de la Ley Patriótica que, aprobadas en prevención de nuevos ataques como el 11S, suponían una restricción de las libertades de expresión, reunión y movimientos, al tiempo que suprimía derechos fundamentales como la presunción de inocencia y obstaculizaba la entrada de emigrantes en el país. El

cine evitaba mostrar de manera explícita el apocalipsis en territorio nacional, pero se servía del cine bélico para representarlo en los territorios de Asia donde los soldados y los agentes estadounidenses libraban una batalla en la que se llegaba a tolerar la tortura y, en ocasiones, la masacre. Como explica Dixon, la televisión se encargó de llevar la guerra de Vietnam a los hogares estadounidenses mientras la guerra de Irak fue, en cambio, una guerra fantasma: durante aquellos años, las ficciones filmicas se encargarían de suplir la falta de imágenes reales (Dixon 2016: 6).

### *Escenarios alternativos en las sagas de fantasía*

Entre las alegorías cinematográficas del desastre mencionadas por Kellner, el género fantástico destacó durante la primera década del siglo como una de las narrativas de la crisis de mayor auge. A diferencia de Dixon, que lo reduce a mero entretenimiento para olvidar las injusticias del mundo real (2016: 5), Pheasant-Kelly confirma que "el cine fantástico ha probado ser un terreno particularmente fértil para las connotaciones indirectas sobre el 11S, además de un emocionante fenómeno de taquilla" (Pheasant-Kelly 2016: 3). Cuatro años después de la jornada fatídica, la propia autora se apoyaba en Napier para corroborar el fenómeno:

En Estados Unidos, como mínimo, los sucesos del 11 de septiembre han arrojado una larga sombra sobre la psique nacional. No es de extrañar que los mundos de fantasía que ofrecen alternativas a la terrible realidad hayan ganado una creciente popularidad (Napier 2005: xi).

Dentro del género fantástico de la década destacan tres tendencias que presentan los paisajes apocalípticos como escenario de sus tramas, casi siempre bajo la fórmula de producción del *blockbuster*: las fantasías de aventuras, el cine de superhéroes y los relatos de comunidades fantásticas amenazadas.

Dentro del primer grupo se encuentran tres sagas dominantes: los dos episodios de *Star Wars* que completan la primera trilogía de la saga —el *Episodio II: el ataque de los clones* (George Lucas 2002) y el *Episodio III: la venganza del Sith* (George Lucas 2005)—; las ocho entregas del mago adolescente creado por J. K. Rowling —desde *Harry Potter y la piedra filosofal* (Chris Columbus 2001) a *Harry Potter y las Reliquias*

*de la Muerte II* (David Yates 2011)—; y la trilogía de *El Señor de los Anillos* (Peter Jackson 2001, 2002, 2003). Como denominador común narrativo, las tres sagas presentan mundos en peligro ante el advenimiento de un poder tiránico e intrínsecamente perverso, y donde las esperanzas de liberación recaen sobre personajes desvalidos que han de afrontar una iniciación heroica. Además, en los escenarios de las tres sagas se produce una amenaza de visos apocalípticos donde la destrucción, la guerra y la opresión provocan unas consecuencias no muy distintas de las mostradas en los *thrillers* bélicos del momento.

Dentro del cine de superhéroes, las sagas de *Spiderman* y *Batman*, dirigidas respectivamente por Sam Raimi (2002, 2004, 2007) y Christopher Nolan (2005, 2008, 2012), presentan un diseño narrativo similar a las fantasías de aventuras tanto en los temas abordados como en las alegorías de sus tramas, si bien las referencias a la sociedad estadounidense del momento resultaron aquí más reconocibles. La trilogía de Nolan, concretamente, se distinguió por tratar abiertamente cuestiones como el equilibrio entre seguridad y libertades, tema en permanente debate durante los dos mandatos de Bush, al tiempo que mostraba el deterioro social y económico de unos escenarios urbanos inspirados en el imaginario de la Gran Depresión. A este respecto, Pheasant-Kelly recuerda que el cine fantástico del momento, "como en años previos de ansiedad colectiva, refleja este tono prevaleciente de pesimismo mediante alusiones al 11S, las catástrofes ambientales y la recesión económica" (Pheasant-Kelly 2016: 2).

En este contexto social, las dos primeras entregas de la saga de *X-Men*, dirigidas por Bryan Singer (2000, 2003), y *X-Men: La decisión final* (Brett Ratner 2006), presentan una comunidad de superhéroes mutantes dividida por un dilema ético sobre el modo de ejercer sus poderes en una sociedad en crisis. Los mutantes se integrarían dentro de un tercer ámbito del cine fantástico que incluye colectivos amenazados, como también sucede en los relatos de vampiros o de comunidades humanas asediadas por zombis. Mutantes y vampiros se ajustan al arquetipo de seres proscritos o inadaptados, ocultos en una sociedad que intenta darles caza: una situación que, tanto en los títulos de Singer y Ratner previamente mencionados como en la saga iniciada con *Crepúsculo* (Catherine Hartwicke 2008), en ocasiones refleja la situación de comunidades étnicas y grupos sociales bajo sospecha, al tiempo que se plantean opciones para su integración. Una situación distinta presentan las comunidades amenazadas por hordas de zombis en

escenarios post-apocalípticos, casi siempre resultado de una epidemia causada por la irresponsabilidad tecnológica o ecológica, como sucede en *Soy leyenda* (Francis Lawrence 2007), *Quarantine* (John Dowdle 2008) o *Guerra mundial Z* (Marc Forster 2013).

#### 9.2.2. El cine espacial, exponente del nuevo *ethos*

Como se ha indicado atrás, Dixon mantenía su diagnóstico social pesimista ya avanzada la segunda década del siglo. En 2016 abundaba en la imagen del apocalipsis como expresión generalizada de la pesadilla americana en el cine:

Las preocupaciones apocalípticas ya no son solo el coto de un resto lunático. La realidad del calentamiento global [...]; la hambruna masiva a escala mundial; las enormes olas de migrantes de un Oriente Medio arrasado por la guerra, precipitadas hacia Europa a una escala jamás vista desde la segunda guerra mundial; la descontrolada violencia causada por las armas en Estados Unidos, convertida ya en un asunto cotidiano... Todas estas cosas apuntan hacia una sociedad en crisis, una crisis también para la maquinaria cinematográfica que crea los sueños que esta sociedad necesita, tan desesperadamente, si desea hacerse a sí misma (Dixon 2016: 1-2).

Según la visión del experto, la realidad tampoco ofrecía esperanzas en la segunda década del siglo para alimentar los sueños de las ficciones cinematográficas. Sin embargo, durante este período se produce una reactivación del género de viajes espaciales mediante relatos que presentan una visión optimista del futuro, y en los que se advierte una renovación en las claves socio-narrativas tradicionales del sueño americano.

Entre 2013 y 2018 se estrenan tres *thrillers* espaciales de presupuesto alto: uno de ellos sucedía en la órbita terrestre, *Gravity*; el segundo, *Interstellar* (Christopher Nolan 2014), en el ámbito de los viajes galácticos; y finalmente *Marte* (Ridley Scott 2015), en el terreno de los viajes interplanetarios. En este intervalo se produce también una fantasía de ciencia-ficción, *Tomorrowland: El mundo del mañana* (Brad Bird 2015), y dos *biopics* ambientados en los años pioneros de la carrera espacial: *Figuras*

*ocultas* (Theodore Melfi 2016), sobre las científicas afroamericanas que intervinieron en los programas espaciales de los años 60, y *First Man* (Damien Chazelle 2018), sobre el astronauta Neil Armstrong y la misión lunar del Apolo 11.

Estas seis producciones conforman un nuevo ciclo fecundo para el género de viajes espaciales: el segundo tras el identificado en los años de la *sociedad ansiosa* de los 90. Sin embargo, este resurgimiento no supuso un retorno a las claves del género tal como quedó reconfigurado dos décadas atrás. Examinemos primero los aspectos emergentes del sueño americano presentes en estas producciones, para considerar a continuación el replanteamiento de las claves socio-narrativas del *ethos*.

#### *Aspectos emergentes del American dream en el cine espacial*

Entre los aspectos específicos del *American dream* del siglo XXI, Kimmage señalaba un predominio de los aspectos metafísicos del sueño por encima de los beneficios materiales: para el autor, el nuevo sueño americano responde a una "espiritualización de la propiedad y del consumo" (Kimmage 2011: 27). Se trataría, por tanto, de un replanteamiento del concepto de prosperidad donde se priorizan los valores sociales y humanos como garantía de felicidad para las nuevas generaciones, al tiempo que se enfatiza el papel de la ecología y del equilibrio sostenible como parte del bien común.

Hanson y White, por su parte, destacan una mayor concienciación por la obtención de un verdadero equilibrio entre hombres y mujeres a la hora de acceder a las garantías del sueño americano (Hanson 2011: 144-145). Un fenómeno similar también afectó a la plena integración de la población afroamericana en el *ethos* nacional, marcada durante esta etapa por la llegada de Obama a la Casa Blanca (White 2011: 42).

El período abierto con *Gravity* retomó el sueño espacial desde una perspectiva esperanzadora, simbolizada en el planeta azul que contemplan los astronautas protagonistas y al que tenazmente intentará regresar uno de ellos —la doctora Stone—, en principio sin motivación anímica para ello. El deseo de reiniciar la vida en el planeta, maltratado y degenerado según Dixon, supone al mismo tiempo una postura de ruptura con la tónica apocalíptica de la década previa y, además, una irrupción del género

espacial en la "maquinaria de los sueños": algo que, también según el autor, resulta vital para la reinención social. Por otro lado, si Dixon advertía las proporciones globales de las debacles, los filmes *Interstellar* y *Tomorrowland* planteaban propuestas para evitar la devastación del planeta mediante la exploración científica del espacio y la innovación tecnológica de vehículos, sistemas y maquinarias. En estos dos títulos, el mensaje resultaba claro y proporcionaba un replanteamiento del concepto de prosperidad: las actividades de la NASA y la reactivación del sueño espacial son primordiales para la supervivencia del país y del planeta entero.

En esta nueva edad de oro del cine de viajes espaciales se produce, además, un importante avance en la igualdad de acceso de la mujer a las aspiraciones del sueño, una de las claves esenciales del *ethos*. *Gravity*, *Interstellar*, *Marte*, *Tomorrowland* y *Figuras ocultas* cuentan con protagonistas femeninas: una proporción por primera vez ampliamente mayoritaria en el género filmico. En el último título mencionado se realiza, en concreto, un reconocimiento a la labor de las científicas afroamericanas en los momentos convulsos del *Anti-paraiso*, gracias a una trama que combina las conquistas de los derechos civiles de la población negra con la valoración profesional y patriótica de la investigación realizada por mujeres durante la carrera espacial. Asimismo, en el futuro una mujer gobierna la *Hermes*, la nave interplanetaria de *Marte*, y los personajes femeninos de *Interstellar* interpretan roles de liderazgo. En *Tomorrowland*, la joven protagonista reivindica de manera activa la vigencia del sueño espacial para la prosperidad del planeta, al tiempo que se reserva a una androide infantil, repentinamente humanizada, la dimensión sacrificial del relato.

Este énfasis en el protagonismo de los personajes femeninos en filmes de exploración espacial contrasta, sin embargo, con los datos del informe del Centro para el Estudio de la Mujer en Cine y Televisión realizado en 2017, en el que se indicaba la persistencia de los estereotipos tradicionales de género y el predominio de los personajes masculinos como protagonistas (Lauzen 2017a). Según el informe, las protagonistas femeninas solo suponían el 29 por ciento de los casos en los títulos analizados del año previo, frente al 54 por ciento de los casos masculinos. El liderazgo femenino en el cine de viajes espaciales contrastaba además con el escaso protagonismo de la mujer dentro del género específico de ciencia-ficción, reducido a un escaso 14 por ciento según los datos del informe.

### *Replanteamiento de los aspectos tradicionales del sueño espacial*

Junto a los valores emergentes comentados, en las producciones espaciales de la segunda década del siglo se advierte asimismo una evolución en las claves socio-narrativas del *American dream*, que permite apreciar una renovación en el sueño espacial del nuevo siglo.

En primer lugar, el predominio del hogar global como superación de los hogares doméstico y nacional, y la recuperación de la expansión de la frontera a través de los viajes interplanetarios; además, se recupera el arquetipo del pionero espacial, bien en relatos del pasado o del futuro; finalmente, se mantienen el providencialismo y sentido de misión de Estados Unidos en el espacio, extendidos a la exploración espacial como misión global. En este replanteamiento se advierte, por otro lado, la influencia del imaginario espacial del momento, marcado por el desarrollo del proyecto Orión —con sus expectativas como "misión impulsada por programa"—, y de la Estación Espacial Internacional, proyecto gestionado por dieciséis países.

La equiparación de los hogares doméstico y nacional con el concepto novedoso de hogar global —ya esbozado en títulos previos como *Contact* o *Misión a Marte*—, se perfila en los títulos dirigidos por Cuarón, Nolan y Bird como una forma de *ecumenismo cósmico* que integra a las naciones en un mismo destino, así como en un compromiso común por la protección del planeta y de la especie humana. En esta empresa mundial, Estados Unidos y su agencia espacial mantienen el liderazgo operativo: la recuperación del providencialismo y del sentido de misión son, quizás, las claves del *ethos* que certifican una superación del panorama apocalíptico y de la pesadilla americana a través del género de viajes espaciales. El excepcionalismo americano, que había desaparecido del cine de ficción en la década iniciada con el 11S, reaparece junto al sello de la NASA tanto en producciones de ciencia-ficción como *Interstellar* y *Marte*, como en las recreaciones históricas de *Figuras ocultas* y *First Man*.

Como se puede comprobar, en este nuevo escenario del *American dream* espacial conviven claves de renovación con elementos clásicos. A propósito de estos últimos, Schlesinger propone una paradoja recurrente en la cultura estadounidense y en



el cine de Hollywood, que puede resultar útil para calibrar la proyección internacional del sueño americano en el espacio: se trata de la antítesis "América como nación redentora, frente a América como una nación entre otras" (Schlesinger 1983: 10-12). Coyne se apoya en esta polaridad para enunciar tres temas primordiales, presentes tradicionalmente en el cine de géneros populares: la fe en Estados Unidos como última esperanza de la humanidad; una ciudadanía sensata y segura de sí, capaz de salvarse a sí misma; y finalmente, el arquetipo del patriota truhán pero sediento de poder como una de las más grandes amenazas contra la República (Coyne 2008: 17). En todas las producciones espaciales del nuevo siglo pueden reconocerse las dos primeras claves enunciadas por el experto, si bien pueden quedar matizadas por la cooperación global entre países y agencias espaciales internacionales (*Gravity*, *Tomorrowland*, *Marte*), o bien amplificadas desde una posición de liderazgo (*Interstellar*, *Figuras ocultas*). En el tercer arquetipo indicado por Schlesinger podría encuadrarse el administrador espacial burócrata, más proclive a los objetivos políticos que al desarrollo del sueño espacial.

No obstante, una interpretación más literal de las claves señaladas por Coyne — nación redentora o nación entre otras— correspondería más bien al cine espacial producido en los años 50, 60 y 80, etapas en que predominan los valores tradicionales del *ethos* y en las que también se reconoce una preponderancia del hogar nacional y del sentido de misión. *Elegidos para la gloria* sería el filme más emblemático del polo excepcionalista señalado por Coyne, que proporciona la visión de Estados Unidos como nación redentora.

### *El reflejo de la realidad histórica en las ficciones espaciales*

El cine de exploración espacial producido partir de 2013 refleja solo parcialmente las iniciativas y programas relativos al período, tanto civiles como privados.

En primer lugar, las producciones mencionadas no consideran los proyectos comerciales aparecidos a partir de 2004 como alternativa a los programas espaciales de la agencia. Si bien estas iniciativas constituyeron un fenómeno de relevancia histórica, tanto para el progreso aeroespacial como para la propia evolución del sueño americano, sin embargo no se han llegado a aprovechar sus posibilidades dramáticas en forma de

relato cinematográfico. Esta ausencia de referencias resulta paradójica, habida cuenta del impacto que causaron en la opinión pública el vuelo del *SpaceShipOne* —pionero en la navegación aeroespacial privada, equiparable al *Spirit of Saint Louis*—, así como los proyectos de Blue Origin y Virgin Galactic y, en especial, el lanzamiento del *Falcon Heavy* de SpaceX: un hito que, tras solo catorce años de experimentación, igualó la iniciativa comercial en el espacio con el programa espacial institucional.

Un segundo aspecto de la distancia entre el cine y la exploración espacial del momento estriba en que, dentro de los seis títulos mencionados, tampoco aparecen referencias directas a los programas espaciales institucionales en curso, orbitales o interplanetarios. La única mención explícita a sucesos históricos del período tiene lugar en *Tomorrowland* y corresponde al desmantelamiento de la lanzadera espacial, hecho que se considera en el filme como perjudicial tanto para el sueño espacial como para el progreso global. No obstante, *Interstellar* contiene una referencia implícita a las controversias en torno a los programas espaciales de la NASA dentro de la acción dramática, situada hacia 2060. En efecto, Nolan presenta a una agencia espacial prácticamente clandestina a la vuelta de medio siglo, después de que los políticos considerasen las altas inversiones en viajes al espacio como un despilfarro y un retroceso para el interés nacional. Precisamente, el debate sobre la existencia de la propia agencia, así como la continua revisión y deriva de sus objetivos, fueron los aspectos más polémicos de la política espacial a comienzos de siglo, y el guion del filme proyecta hacia mediados del siglo XXI las funestas consecuencias del debate para la humanidad.

El sueño espacial en las producciones de la etapa del *Ídolo americano* presenta un fenómeno dramático ya introducido en los años 90 mediante películas como *Misión a Marte* y *Planeta rojo*, consistente en la narración de aventuras espaciales proyectadas en un futuro hipotético donde los programas aprobados en el pasado se han mantenido vigentes, sin atender al historial de replanteamientos o cancelaciones posteriores. En *Marte*, la diégesis histórica se sitúa en torno al año 2035 y se da por supuesto que los viajes tripulados al planeta se han desarrollado según las previsiones del programa Orión, que estima un aterrizaje humano después de 2030. En *Gravity*, sin embargo, los guionistas introducen la acción en un escenario histórico alternativo, pues los astronautas protagonistas viajan en 2013 a la órbita terrestre a bordo del transbordador espacial con el objetivo de reparar el telescopio Hubble, dos años después de que el

programa se cancelase en la vida real. No deja de resultar irónico que, en el filme de Cuarón, el transbordador espacial desaparezca literalmente junto a las dos estaciones — la china y la internacional— presentes por entonces en el espacio.

En términos generales, el cine de viajes espaciales ofrece una imagen positiva de la exploración espacial como contribución a la renovación del sueño americano, si bien únicamente se señalen las iniciativas estatales.

En efecto, tres títulos ofrecen recreaciones históricas de programas espaciales de la NASA: *Gravity* muestra tecnología contemporánea a la ficción representada; *Figuras ocultas* pone en valor la contribución científica de mujeres afroamericanas durante los programas Mercury, Gemini y Apolo; y *First Man* revive la esencia pionera del sueño espacial con su *biopic* sobre Neil Armstrong. Por otro lado, *Interstellar*, *Marte* y *Tomorrowland* se mueven en el terreno de la ciencia-ficción para proyectar en el futuro las consecuencias benignas de los viajes al espacio: todos ellos también promovidos por la agencia espacial, mientras se ignoran las eventuales aportaciones de los programas privados. En los seis títulos se insiste en una revisión del concepto de prosperidad en beneficio de toda la humanidad, de modo que la idea de hogar global abarca y supera las dimensiones del hogar doméstico y nacional. Asimismo, en esta segunda edad de oro del género se potencia definitivamente el papel de la mujer en la exploración espacial, histórica y futura, y se refuerzan los vínculos intergeneracionales mediante la asociación entre el futuro ecológico del planeta y el actual desarrollo científico.

Este balance positivo de la exploración espacial contrasta con la tendencia presente en otros filmes que, durante las dos primeras décadas del siglo, representaron el espacio como un escenario negativo o incluso apocalíptico. Es el caso excepcional de títulos como *Wall-E* (Andrew Stanton 2008), *Oblivion* (Joseph Kosinski 2013), *Elysium* (Neill Blomkamp 2013) o *Life* (Daniel Espinosa 2017).

#### *Blockbusters: aspectos comerciales y narrativos*

Como sucedió en los años 90, el cine de viajes espaciales se vio favorecido en la segunda década del siglo XXI por la condición de *blockbuster* que comparten las seis producciones consideradas. *Gravity*, *Interstellar*, *Marte*, *Tomorrowland*, *Figuras*

*ocultas* y *First Man* presentan unas características comerciales que garantizaron su distribución masiva como producto de cultura popular. Asimismo, de acuerdo con Hall y Neale, todas ellas se ajustan a fórmulas narrativas propias de este fenómeno de producción: películas de ciencia-ficción, cine de aventuras y acción en escenarios contemporáneos, cine de acción con base histórica, o nueva generación de cine de desastres (Hall y Neale 2010: 250). Además, tanto el diseño de producción como la verosimilitud de los relatos —debida en buena medida a la calidad de los efectos especiales—, contribuyeron a la espectacularidad esperada en un filme de viajes espaciales.

Los *blockbusters* aquí considerados presentan un presupuesto elevado, si se tiene en cuenta que el coste medio de una producción de Hollywood en 2013 se situaba en 71 millones de dólares<sup>146</sup>. *Figuras ocultas* permanece por debajo de este nivel de inversión, aunque la producción destaca por su alta rentabilidad si se considera que sus beneficios casi septuplicaron los gastos. La taquilla de *Gravity* y *Marte* duplicó asimismo la inversión efectuada, mientras *Tomorrowland* supuso un evidente fracaso dado que su recaudación no llegó ni a la mitad de la inversión realizada.

Cuatro de los seis títulos se situaron entre los veinte primeros puestos dentro del *ranking* de recaudación correspondiente a sus años de estreno con excepción de *Tomorrowland*, que alcanzó el puesto número treinta en la lista de 2015. *Gravity* abrió el nuevo período de viajes espaciales en 2013 y alcanzó la sexta posición en la taquilla de aquel año, cota que las producciones posteriores no llegaron a igualar. *Marte* alcanzó la octava posición entre los filmes estrenados en 2015, y *Figuras ocultas* llegó al puesto decimocuarto en el *ranking* de taquilla de 2016. Cabe tener en cuenta que el año en que se estrena *Marte* —la producción de Hollywood que mayor atención ha recibido por parte de la NASA en toda su historia—, la popularidad de la agencia espacial se encontraba reforzada gracias a un 68 por ciento de aprobación<sup>147</sup>. *Interstellar*, pese a situarse en el puesto decimosexto de la taquilla, tan solo obtuvo un margen de beneficio de 23 millones de dólares. Finalmente, *First Man* obtuvo en 2018 unas ganancias

---

<sup>146</sup> "2013 Feature Film Production Report". *Hollywood Reporter*, FilmL.A. Research, 2014. <https://www.hollywoodreporter.com/sites/default/files/custom/Embeds/2013%20Feature%20Study%20Corrected%20no%20Watermark%5B2%5D.pdf>

<sup>147</sup> Motel, Seth. "NASA popularity Still sky-high", Pew Research Center, 3 de febrero de 2015.

superiores a 44 millones de dólares que no permitieron a Universal cubrir gastos, si bien la recaudación a nivel mundial alcanzó los cien millones.

**Producciones de viajes espaciales: impacto de audiencia (2013-2018) \***

<i>Producción</i>	<i>Fecha de estreno</i>	<i>Recaudación (en dólares)</i>	<i>Ranking de taquilla</i>	<i>Presupuesto estimado (en dólares)</i>
<b><i>Gravity</i></b>	1/10/2013	274.092.705	6	100.000.000
<b><i>Interstellar</i></b>	26/10/2014	188.020.017	16	165.000.000
<b><i>Marte</i></b>	2/10/2015	228.433.663	8	108.000.000
<b><i>Tomorrowland</i></b>	9/05/2015	93.436.322	30	190.000.000
<b><i>Figuras ocultas</i></b>	25/12/2016	169.607.287	14	25.000.000
<b><i>First Man</i></b>	12/10/2018	44.708.570	59	59.000.000

\* Datos de recaudación y presupuesto disponibles en *Box Office Mojo* y *The Numbers*. *Nash Information Services*.

Los seis títulos se ajustan a los contenidos narrativos determinados por Hall y Neale como habituales entre los *blockbusters*: adaptaciones de cómics, películas de ciencia-ficción, cine de aventuras y acción en escenarios contemporáneos, cine de acción con base histórica, y una nueva generación de cine de desastres (2010: 250).

En efecto, cuatro de los filmes son producciones de ciencia-ficción construidas sobre diferentes argumentos: supervivencia en el espacio o en la superficie de un planeta (*Gravity*, *Marte*), exploración cósmica o interplanetaria (*Interstellar*, *Marte*), y aventuras en una dimensión espacio-temporal alternativa (*Interstellar*, *Tomorrowland*), mientras que dos de los títulos se ajustan al formato de acción con base histórica en forma de *biopics* (*Figuras ocultas*, *First Man*). Tan solo uno de los títulos transcurre en un escenario contemporáneo, *Gravity*, filme que también podría considerarse cine de desastres en la medida en que su protagonista sobrevive a la destrucción de diversos vehículos e instalaciones orbitales. Además, el guion de *Tomorrowland* está basado en una novela en forma de precuela: *Before Tomorrowland* (Jeffe Jensen y Jonathan Case 2015).

Tres de los filmes proceden de *best-sellers*, uno de los rasgos que Bordwell (2006) confiere a los fenómenos de *blockbuster*: *Marte* es una adaptación de la exitosa novela *El marciano* de Andy Weir (*The Martian* 2011). Otro tanto sucede con *Figuras ocultas*, basada en el libro de Margot Lee Shetterly, y con *First Man*, basado a su vez en el de James Hansen. Las seis películas reforzaron la tendencia espacial abierta por

*Gravity* y la extendieron a lo largo de la segunda década, en un período en que los programas espaciales recibían una aprobación popular en progreso. Con todo, el 63 por ciento de los ciudadanos creía en 2013 que los astronautas estadounidenses llegarían a Marte hacia 2050, mucho después de los pronósticos de la agencia espacial<sup>148</sup>.

Durante la segunda década del siglo, el programa espacial no contó con figuras populares como John Glenn, cuyo carisma mediático sirvió de inspiración en diversas producciones espaciales de los 90. Con excepción de los mencionados *biopics* de esta nueva etapa, los astronautas protagonistas se apoyan en modelos anónimos interpretados por actores y actrices de alto caché. Algunos de ellos contaban al menos con un óscar, como es el caso de Sandra Bullock, George Clooney, Matthew McConaughey, Anne Hathaway y Matt Damon; otros habían sido nominados a este premio, como Jessica Chastain y Ryan Goslin. Entre los personajes científicos se encontraban intérpretes galardonados previamente con el óscar, como Michael Caine, Kevin Costner y Octavia Spencer. En tres casos, los intérpretes llegaron a trabajar en dos *blockbusters* espaciales, como sucedió con George Clooney (*Gravity*, *Tomorrowland*), Jessica Chastain (*Interstellar*, *Marte*) y Matt Damon (*Interstellar*, *Marte*).

### 9.3. Análisis de los títulos cinematográficos de referencia

#### 9.3.1. *Gravity* (Alfonso Cuarón 2013)

Al cabo de un paréntesis de trece años, la exploración espacial retornaba a las pantallas cinematográficas gracias a un filme de Alfonso Cuarón, basado en un guion original escrito en colaboración con su hijo Jonás titulado “Gravity: A Space Adventure in 3-D”.

El subtítulo del relato, terminado en 2008, revelaba el propósito inicial de realizar la producción en tres dimensiones, si bien el director siempre se había mostrado escéptico ante una técnica que, de acuerdo con su gusto creativo, degradaba la calidad

---

<sup>148</sup> "Majority of Americans expect NASA astronauts to land on Mars", Pew Research Center, 21 de junio de 2013  
<http://www.pewresearch.org/fact-tank/2013/06/21/majority-of-americans-expect-nasa-astronauts-to-land-on-mars-by-2050/>

tonal y cromática de las imágenes. Por otro lado, Cuarón también reconocía que la realización en tres dimensiones compensaba esta deficiencia con una extraordinaria profundidad espacial (Lee 2013). Este último factor resultaría fundamental para la concepción visual y narrativa de *Gravity*, cuya acción se desarrollaba en la órbita de la Tierra y a 600 kilómetros de altitud.

Ya en la escena inicial coexiste una visión a un tiempo cautivadora y letal del espacio que acompaña el resto de la aventura: la gesta desesperada de la doctora Ryan Stone por encontrar el modo de regresar a casa tras producirse una emergencia. Antes de que el transbordador *Explorer* aparezca en la lejanía del plano, sobre la espectacular vista del planeta azul, una serie de rótulos ha advertido al espectador de que “la vida en el espacio es imposible”. Reynolds destaca esta coincidencia de sentimientos encontrados —asombro ante la maravilla, temor ante el peligro inmediato—, presentes en el filme desde el impactante plano secuencia del comienzo:

*Gravity* transmite una sensación visceral sobre la fragilidad de los seres humanos y sus máquinas, frente a un universo vasto e indiferente. El filme está impregnado de momentos de magia, yuxtapuestos al miedo derivado de la exposición a un entorno inclemente e irremisiblemente hostil, al espacio en sí mismo (Reynolds 2014: 74).

#### *Retorno al hogar tras la destrucción de la frontera espacial*

El guion de los Cuarón subraya el peligro como componente constitutivo del género de aventuras, de manera que la acción dramática parece abandonar desde su inicio el otro componente básico del género: la exploración de territorios ignotos.

Esta discordancia equipara la premisa narrativa de *Gravity* con el guion de *Apolo 13*, pues ambos relatan un retorno al hogar, épico y desesperado, una vez frustrada la odisea cósmica. El enfrentamiento entre ambos componentes, peligro y contemplación, se expresa a través de la polaridad entre los personajes protagonistas: Matt Kowalski (George Clooney), comandante del *Explorer*, y Ryan Stone (Sandra Bullock), especialista científica afanada en la reparación del telescopio Hubble. Mientras el primero disfruta de la vista y trata de batir un récord de permanencia como paseante

espacial, la segunda se muestra indiferente ante el espectacular panorama. Su actitud solo se verá sobresaltada por la aparición repentina de unos restos de satélites que, a modo de gigantesca metralla, aparecen a gran velocidad para impactar contra el transbordador y el telescopio, que quedan reducidos a ruina tecnológica en cuestión de segundos. Ryan es despedida hacia las profundidades del espacio y Kowalski, impulsado por sus retrocohetes, acude en su rescate.

La trama de huida desde un escenario hostil se plantea, a partir de este momento, como una acción desesperada repleta de obstáculos técnicos y biológicos. Desde este planteamiento, el filme abandona cualquier consideración hacia un sueño espacial transformado de pronto en pesadilla. La advertencia premonitoria, “la vida en el espacio es imposible”, se cumple como una sentencia que también anula el tratamiento de la órbita terrestre como frontera de expansión humana. En unos instantes, la metralla en órbita ha destruido décadas de desarrollo aeroespacial, pues la lanzadera espacial y el Hubble saltan en pedazos. Cuando noventa minutos más tarde se produzca la segunda oleada de impactos, el desastre terminará por desintegrar la Estación Espacial Internacional y provocar la desorbitación y caída de la *Tiangong*, la estación espacial china, terminando así con todo vestigio de presencia humana en el espacio cercano.

*Gravity* relata la destrucción de la frontera espacial y, por extensión, del sueño de exploración cósmica. El filme iba más allá que *Apolo 13*, que solo narraba el fracaso de una misión del programa lunar y la consiguiente gesta de retorno. Al suprimir de pronto la expansión del hogar nacional, Cuarón desviaba la atención desde la empresa espacial como un complejo organizado hacia la doctora Ryan Stone, única superviviente del desastre y también única representante del género humano en el espacio, de manera que en la astronauta se condensa toda la aventura espacial como si se tratase del punto culminante de un proceso. Elsaesser y Hagener señalan esta reducción repentina de la empresa espacial a un solo individuo:

La narración restringida y la exploración poética de la gravedad cero transforman el filme en un laboratorio de los sentidos, que proporciona al espectador la experiencia corporal de hallarse suspendido en el espacio. No se trataría de una producción de Hollywood si la doctora Stone no vivificara su propio nombre para caer de nuevo hacia la Tierra, demostrando cómo el cine



puede reactualizar simbólicamente la ontogénesis de la raza humana, desde el agua hacia la tierra, desde los anfibios hasta los mamíferos. La gravedad parece decir que nos olvidemos del Oeste, pues el cuerpo humano permanece como nuestra frontera final (Elsaesser y Hagener 2015).

### *Contemplación y tecnología: dos conceptos complementarios en la misión espacial*

El viaje de vuelta a casa de Ryan invierte la tradicional narrativa de exploración espacial, que se abría al cosmos como avanzada del hogar nacional futuro. Los guionistas, tras demostrar que el espacio es en efecto un escenario hostil, ponen en el planeta Tierra el objetivo del viaje y para ello escogen a una exploradora díscola, desprovista del mínimo entusiasmo en la frontera orbital. Más aún: cuando Kowalski intenta persuadirla para que luche por regresar al planeta, Ryan revelará que nadie espera en casa. La doctora Stone es una deficiente candidata para representar al explorador espacial, pero mucho menos para encarnar a la raza humana en una odisea de retorno y recuperación planetaria.

Como en *2001: una odisea del espacio*, *Gravity* pone el acento sobre un solo individuo como representante de la humanidad. A través del astronauta Dave Bowman renace todo el género humano en una nueva y elevada especie; a través de la doctora Ryan Stone, las esperanzas por vivir renacen tras el desastre, tanto a nivel global como a nivel individual. Como confiesa a Kowalski mientras se dirigen a la ISS, la protagonista lleva años vagando en la vida sin rumbo fijo tras la muerte accidental de su hija pequeña. Ningún familiar la espera allá abajo: “Tenía cuatro años. Estaba en el colegio, jugando en el patio. Resbaló, se dio un golpe en la cabeza y ya está. De la manera más tonta. Yo iba conduciendo cuando me llamaron, así que desde entonces es lo que hago. Me levanto, voy al trabajo y conduzco sin más”.

Ryan carece de motivación para regresar a su hogar, pero más que nunca ante la situación extrema que afronta. Por esta razón, su evolución resultará más emocionante y plena desde los puntos de vista dramático y antropológico. Alfonso Cuarón reconocía que su filme espacial mostraba una reflexión sobre la idea de renacimiento, algo que Stanley Kubrick también abordaba en su clásico de ciencia-ficción. Del mismo modo, la

odisea de sus respectivos personajes concluía en la Tierra. El director de *Gravity* explica así la escena final del filme, que sintetiza simbólicamente la razón de ser de todo el guion:

Para mí solo existía un final, y era este: Ella camina. Es el primer momento en que la vemos caminando en toda la película. El filme es una metáfora del renacimiento. Literalmente, en el final, ella [Ryan] ha evolucionado desde una posición fetal y entonces, ya en el agua, asciende, reptando y después se sostiene sobre sus dos pies para caminar de nuevo (Lee 2013).

Como señala Cuarón, la protagonista ha adoptado una posición fetal escenas atrás, cuando consigue acceder a la Estación Espacial Internacional y se despoja del traje espacial para flotar ingrávida en uno de sus módulos. Momentos atrás Kowalski ha sacrificado su vida por la suya, al evitar arrastrarla consigo hacia el espacio profundo. Mientras se pierde en la distancia, el comandante del *Explorer* continúa dando ánimos e instrucciones a Ryan, convertida desde entonces en protagonista solitaria.

El sacrificio, trama interior habitual en el género de aventuras, proporciona al mismo tiempo un revulsivo en la evolución de la doctora y la motivación necesaria para afrontar la supervivencia y el viaje de regreso. La inmolación, acto supremo de que el hombre es capaz (Tobias 1993: 220), despierta en ella un sentimiento de confianza en la raza humana que, al mismo tiempo, incentiva su deseo de retornar al planeta y recomenzar su vida. El vacío y la soledad, tónicas del personaje hasta ese momento, se transforman súbitamente en el deseo de contactar y hablar con otras personas. Así se pone de manifiesto en la escena en que, dentro de la Soyuz, intenta comunicarse por radio con un esquimal que arrulla a un bebé. Ryan se plantea en ese momento la perspectiva de una muerte en soledad y comprueba su incapacidad de rezar porque, como reconoce, nadie le enseñó a ello. Si en la primera escena del filme confesaba al comandante que le gustaba el silencio, mientras flota en la estación espacial ruega a Kowalski por radio: “háblame, por favor”.

Según explica Cuarón, George Clooney resolvió un problema de guion que afectaba al clímax de la aventura, sucedido cuando Ryan inicia el descenso a la Tierra a bordo de la cápsula china Shenzhou:

Estábamos lidiando con las reescrituras, teníamos que eliminar un montón de diálogo pues sabíamos que cualquier cosa que se dijera tendría un peso especial. Había una escena rehacíamos una y otra vez, y George [Clooney] nos escuchó por encima. Entonces una noche recibí un email suyo donde nos decía: “He oído que teníais problemas con esto y me he entrometido en la escena. Léela. O títala” [...] Sucede cuando [Ryan Stone] se prepara para regresar a la Tierra. Entonces se produce su ensueño y comienza a hablar a Kowalski sobre su hija. Y eso es algo que escribió George (Lee 2013).

En apariencia, la reflexión de los Cuarón en *Gravity* podría entenderse como la apuesta por un renacimiento de la humanidad que solo puede producirse en la seguridad del hogar terrestre, muy lejos de la hostilidad del cosmos. Sin embargo, el relato aborda el replanteamiento de la aventura humana mediante la contemplación que proporciona la vista del planeta desde el espacio: es decir, desde la visión de Kowalski. El comandante del *Explorer* sintetiza el espíritu de asombro inherente al viaje y a la exploración espacial con sus continuos comentarios sobre el panorama de la Tierra. Antes de que su voz se pierda en la lejanía, Ryan le escucha decir a través de su transmisor: “Vas a tener que aprender a soltarte [...] Oye Ryan, deberías ver el sol sobre el Ganges. Es impresionante”. Minutos más tarde, el fantasma de Kowalski la visita en sueños para ayudarla a superar la pérdida de su niña y estimular su retorno: “Ponte cómoda y disfruta del viaje. Tienes que pisar fuerte y empezar a vivir la vida. Ryan, es hora de volver a casa”.

Resulta paradójico que la protagonista deba experimentar toda una catarsis en el espacio para valorar de nuevo la vida en la Tierra, pero la idea de renacimiento abordada en *Gravity* se plantea desde la aventura y no desde la pesadilla o la tragedia: el propio subtítulo del guion describe el relato como “una aventura espacial”. En el inicio de *Crónicas Marcianas*, Ray Bradbury abría la colección de relatos con una frase que expresa sencillamente esta paradoja, y que a su vez resume todo el periplo espacial y vital de Ryan, que concluye con la recuperación y el reconocimiento de la Tierra como su propio hogar: “Es bueno renovar la capacidad de asombro, dijo el filósofo. Los viajes espaciales nos han devuelto a nuestra infancia” (Bradbury 1977: iv).

La frontera orbital a 600 kilómetros de la Tierra aparece en el filme de Cuarón como límite físico de la prosperidad del sueño espacial a comienzos de siglo, prosperidad entendida como beneficio colectivo de carácter a un tiempo tangible y metafísico. *Gravity* es el primer filme de exploración espacial del período del *Ídolo americano*, según la denominación de Samuel, pero también el único que reconstruye el panorama científico de los programas contemporáneos al rodaje. Así, la prosperidad tangible como vanguardia científica se aprecia en la actividad del telescopio Hubble, de la Estación Espacial Internacional y de la lanzadera espacial, esta última aún en servicio cuando se gestó la producción.

Mientras desarrollaba el guion junto a su hijo, Cuarón decidió emplear estos activos tecnológicos del momento, en lugar de improvisar una historia ciencia-ficción futurista. Para el director, el Hubble era de hecho “la más asombrosa pieza de tecnología que la humanidad jamás ha inventado”, y continuaba explicando:

He seguido la exploración espacial desde que era un niño, pues pertenezco a una generación que vio al hombre caminando sobre la Luna por primera vez. Así que para mí, la idea consistía en situar un escenario en el espacio y honrar lo que allí se encuentra, en lugar de inventarlo (Pearlman 2013a).

Junto a la perspectiva científica, la dimensión metafísica del sueño espacial aporta un aspecto complementario a la idea de prosperidad que se orienta hacia la contemplación. Como se ha mencionado atrás, *Gravity* contribuye a la reactivación del sueño americano a través de la exploración espacial para posar la mirada en un país y en un planeta maltratados: en un escenario apocalíptico, según la visión cultural del momento. La perspectiva contemplativa de Kowalski, contagiada a Ryan Stone como heroína del relato, presenta a dos autores de hechos maravillosos capaces de impulsar el renacimiento de una sociedad sin esperanza. La doctora regresa a casa y cae en el lago Powell de Arizona para ponerse en pie, en un entorno firme gracias a la gravedad terrestre sobre el cual puede caminar por sí misma.

Ryan y Kowalski se ajustan al arquetipo pionero en la vulnerable frontera orbital. El transbordador y la ISS es lo más parecido que poseen a un hogar. En esta circunstancia, la amenaza contra el frágil hogar doméstico del espacio también procede de la propia tecnología: los rusos, acogidos al denominado "derecho de disposición", han hecho impactar un misil contra uno de sus satélites en desuso y los restos, tras provocar una reacción en cadena a gran escala, viajan a 32.000 kilómetros por hora dentro del mismo plano orbital que los protagonistas. Los fantasmas de la carrera espacial, librada entre las dos potencias planetarias, vuelven a surgir para reactivar uno de los peligros fundamentales contra el hogar nacional.

Por otro lado, junto al aspecto geopolítico, la cuestión de la basura espacial se presenta en el filme de Cuarón como una nueva amenaza contra el sueño espacial. De hecho, el incidente que origina la acción de *Gravity* se basa en un hecho real acontecido en 2007, cuando China destruyó uno de sus satélites meteorológicos y los restos impactaron a su vez contra un satélite ruso, provocando importantes daños (Hsu 2013). La disposición de sistemas anti-satélite se considera, por otro lado, un signo de poderío tecnológico y estratégico entre las naciones con programas espaciales: un síntoma que recuerda a los escenarios de la guerra fría en tiempos de la carrera espacial, cuando el control del cosmos equiparaba el lanzamiento de misiles con la conquista del espacio.

A medida que progresa la aventura de la doctora Stone, el concepto de hogar nacional en la frontera orbital se expande hasta adquirir la dimensión de un hogar global. Se trata de un fenómeno evolutivo que adquiere una mayor entidad a lo largo del filme, hasta alcanzar su clímax en el lago Powell. En efecto, los logos de la NASA y la enseña estadounidense, presentes en la primera localización del filme junto al *Explorer*, son reemplazados en la Estación Espacial Internacional por cápsulas Soyuz y por la bandera rusa, entre inscripciones en grafía cirílica. Tras acceder a su precario refugio, en parte inutilizado tras el paso de la metralla volante, la heroína se despoja de su traje de astronauta americano —la Unidad de Movilidad Extravehicular— y lo sustituye minutos más tarde por un traje ruso Orlan. La doctora se sienta a los mandos de la única Soyuz operativa y, tras simular un protocolo de reentrada, consigue poner rumbo a la estación china *Tiangong*. Una vez allí, la doctora Stone se convierte en la primera astronauta estadounidense de la historia que consigue aterrizar en América después de

vestir un traje de cosmonauta ruso, pilotar una Soyuz y efectuar una maniobra de reentrada a bordo de una cápsula Shenzhou china.

La expansión de los hogares doméstico y nacional hacia la nueva dimensión espacial del hogar global refleja, de modo análogo, la propia expansión del concepto de *American dream* hacia un nivel planetario, donde la cooperación internacional resulta vital para el futuro del sueño espacial común. Esta dimensión ecuménica de la exploración cósmica encuentra en la aventura de la doctora Stone una sugerente y poderosa alegoría narrativa, pues la heroína debe emplear tres tecnologías espaciales diferentes —si bien la rusa y la china son básicamente similares— para regresar a casa. Una vez en la orilla del lago, la puesta en pie de la doctora es tratada en términos filmicos con la misma solemnidad con que Armstrong declaraba dar su paso sobre la Luna, en nombre de toda la humanidad.

El simbolismo del retorno como alegoría del renacimiento antropológico y social, tan necesario en tiempos de crisis según Dixon, invierte asimismo el objeto del viaje como clave fundamental del *ethos* norteamericano. En efecto, el viaje aparece en *Gravity* en toda su plenitud en cuanto éxodo de refundación del hogar en diferentes niveles: para Ryan Stone, que regresa a la Tierra decidida a recomenzar su vida, y para una nación que debe recuperarse de sus heridas tras una década funesta. Este renacimiento resume la etapa vigente del *Ídolo americano* y simboliza, asimismo, el excepcionalismo vitalista del *ethos*, más patente en los momentos de crisis para abordar la continua reconstrucción hogareña y patriótica.

El sentido de misión en *Gravity* estriba, por otra parte, en la extensión de la exploración espacial a la categoría de misión global, hito que corresponde a una mujer. En el filme de Cuarón se destruye todo vestigio de la expansión humana y científica en la frontera orbital, como resultado de una acción espacial espuria. Sin embargo, la aventura de la heroína demuestra la posibilidad de sobreponerse al caos destructivo mediante la conciliación de diversas tecnologías. En este sentido puede advertirse un aspecto providencialista en la misión de Ryan, que manifiesta la nueva dimensión ecuménica de la exploración espacial.

Este cometido se encomienda a una mujer en representación de la humanidad. En cuanto protagonista de la aventura, la doctora Stone presenta una triple faceta: como

científica en una misión espacial de reparación tecnológica, como madre que ha experimentado la pérdida y, por último, como viajante cósmica que pone a prueba su ingenio y audacia para sobrevivir. En cuanto autora y testigo de hechos maravillosos, su trama de superación física y espiritual supone un triunfo épico en el que se refleja toda la raza humana.

Por otro lado, el guion de *Gravity* ofrece a través del personaje de Ryan Stone la plenitud de acceso al sueño espacial por parte de la mujer, aspecto que se integra no solo en la igualdad de oportunidades para el alcance del *American dream* sino en la sanación simbólica que, de la mano de una mujer, se extiende a una nación y a un planeta en crisis. Cuarón abunda así en las reflexiones de su filme previo *Hijos de los hombres* (2007), en torno a una joven madre embarazada también elevada a la categoría de mujer cósmica, capaz de devolver la esperanza a un planeta sumido en un apocalipsis de auto-destrucción donde los niños han dejado de nacer.

#### *Recreación científica e imagen corporativa de la agencia*

El equipo de producción de *Gravity* abordó la construcción visual de la aventura espacial a través de dos criterios, realismo y espectacularidad, en una combinación de probada rentabilidad durante los años 90.

La recreación del escenario dramático se llevó a cabo mediante la tecnología vigente del momento, según los programas y protocolos establecidos por la NASA y las agencias rusa y china. Descartada la posibilidad de rodar en la propia ISS, sugerida por el director de fotografía Emmanuel Lubezki para obtener una imagen naturalista, el director optó por el uso de tecnología digital. Las diversas técnicas 3-D debían ser cuidadosamente pre-programadas en la reconstrucción de los exteriores espaciales, la superficie terrestre y parte de los interiores de cápsulas y estaciones, así como de la maquinaria y utensilios tecnológicos, los trajes espaciales, las viseras transparentes y sus reflejos, e incluso del vapor exhalado por los personajes. Las tareas de postproducción se desarrollaron a partir del rodaje con los actores.

Al término de cada toma, el equipo solo contaba con los diálogos grabados y los rostros de Bullock y Clooney, que debían iluminarse del modo apropiado: estos dos

elementos proporcionaban las referencias estructurales y rítmicas sobre las cuales se construiría la animación. “Todo ya estaba grabado en piedra cuando rodábamos — recordaba Cuarón—, no podíamos hacer reajustes y los actores no tenían posibilidad de improvisar, pues la escena había sido medida al detalle” (Lee 2013).

La tendencia del director hacia las tomas largas influyó en su renuncia a rodar en exteriores e interiores de la estación espacial, pero al mismo tiempo constituyó uno de los recursos decisivos para la espectacularidad del filme. El plano secuencia inicial de diecisiete minutos resultó vital para introducir al espectador dentro de un escenario espacial en continuo movimiento armónico, primero a través de una visión panorámica integral y más tarde, producido el incidente, en una atmósfera de *thriller* donde la audiencia se veía rodeada de caos y destrucción. El propio Cuarón lo explicaba así: “Primero queríamos introducir lentamente al espectador dentro de esta atmósfera para después envolverle en la acción, con el objetivo final de que toda esta experiencia le hiciera sentirse un tercer personaje que flota en el espacio, junto a los otros dos” (Murphy 2013).

Trece años después del estreno de *Space Cowboys*, el sello de la NASA regresaba a una producción de Hollywood. Tras este paréntesis, los intereses de la agencia por preservar su imagen corporativa se mantenían intactos pero un argumento basado en el desastre no fue obstáculo para negar a la Warner el uso del logo, si bien la agencia había dejado claro a Cuarón que no iba a apoyar ningún relato con muertos en el espacio<sup>149</sup>. Dada la clave realista adoptada por Cuarón, el argumento debía ceñirse a la posibilidad científica y para ello se contó con el asesoramiento de astronautas de la NASA como Cady Coleman, Michael Massimino y Andrew Thomas (Pearlman 2013b). Coleman conversó con Sandra Bullock desde la ISS tras el establecimiento de un contacto no oficial, facilitado por la familia del astronauta, gracias al cual la actriz recibió consejos para hacer más creíble su interpretación en un entorno de microgravedad. Según Cuarón, los astronautas se exasperaban al advertir lo que consideraban graves incorrecciones en el rodaje, como la ausencia del polarizador en el

---

<sup>149</sup> Columbia Pictures, en cambio, no disfrutó del uso este derecho de imagen en *Life*, un *thriller* de terror espacial sobre un alienígena hostil enfrentado a los astronautas de la Estación Espacial Internacional, que termina sembrada de cadáveres.



casco de los astronautas o la invención de una ventana estratégica en la estación espacial.

El accidente inicial, causado por el impacto del misil ruso, se basaba en el llamado síndrome de Kessler. Según esta teoría, el entorno de la Tierra se encuentra tan densamente poblado por satélites y restos de basura espacial que bastaría el impacto de un meteorito, o que un solo satélite saliera de su curso, para provocar una reacción en cadena de proporciones catastróficas. La propia Estación Espacial Internacional se ve obligada a veces a modificar su rumbo debido a restos en órbita, por lo que el síndrome de Kessler podía tomarse como premisa del guion. Sin embargo, el periplo de Ryan y Kowalski requirió una deliberada licencia dramática, dado que ni el transbordador espacial ni las estaciones internacional y china comparten en el mismo plano orbital.

La NASA felicitó al equipo de *Gravity* por los siete óscars obtenidos en 2014, entre los que se encontraban el de mejor director, mejor dirección de fotografía y mejores efectos visuales. Con todo, junto a la felicitación institucional aparecida en su web oficial, la agencia advertía que “la NASA trabaja activamente para proteger a sus astronautas y vehículos de los peligros representados en la película”<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> “NASA Congratulates ‘Gravity’ on Academy Awards Win”, 2 de marzo de 2014  
<https://www.nasa.gov/content/nasa-congratulates-gravity-on-academy-award-wins/>

<b>Gravity</b> Alfonso Cuarón, 2013				
PERÍODO EVOLUTIVO DEL AMERICAN DREAM: Sexta etapa: Ídolo americano			GÉNEROS DE REFERENCIA: Aventura, <i>Thriller</i> . Melodrama	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Prosperidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La recuperación del planeta, posible gracias a la mirada desde el espacio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Cooperación científica internacional, clave para supervivencia humana</li> <li>Ecumenismo cósmico en beneficio de la humanidad</li> <li>Extensión global de los valores metafísicos del American dream</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El programa espacial norteamericano, ruso y chino como muestra de desarrollo tecnológico</li> <li>Amenaza del derecho de disposición en el espacio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Espíritu contemplativo (Kowalski) frente al pragmatismo tecnológico (Stone)</li> <li>La basura espacial como amenaza contra el sueño espacial</li> <li>La gravedad como símbolo de geocentrismo</li> </ul>
<b>2. Viaje de refundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Retorno desde la frontera orbital</li> <li>Refundación de la casa común: el ecumenismo cósmico, triunfante en la gesta de Stone</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La órbita terrestre, primer y último territorio de frontera espacial</li> <li>Inversión del viaje de refundación: recuperación del espíritu pionero con el retorno a la Tierra</li> <li>Triple refundación personal, doméstica y global</li> <li>El viaje de la vida adquiere sentido con el viaje espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Pruebas y trayecto: peligros derivados del escenario hostil</li> <li>Compatibilidad de las tecnologías estadounidense, rusa y china en una misión improvisada</li> <li>La NASA y las agencias rusa y china, proveedoras de tecnología para el viaje de retorno</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trama de búsqueda del hogar</li> <li>Objeto: motivación para el retorno del astronauta con menos motivos para regresar</li> <li>Vehículos: lanzadera Explorer, nave Soyuz y cápsula Shenzhou</li> <li>El espacio como territorio letal e ignoto</li> <li>Conducir en la noche: alegoría del viaje absurdo de Stone, convertida en viajera espacial</li> </ul>
<b>4. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Abandono de la frontera como expansión nacional y repliegue al planeta Tierra</li> <li>Presencia internacional en el espacio: causa y remedio del desastre</li> <li>El hogar nacional, extendido a hogar global</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Destrucción de la frontera: vehículos, estaciones e instrumentación</li> <li>Deseo de comunicación más allá de las barreras tecnológicas e idiomáticas</li> <li>El sueño espacial, transformado en pesadilla americana</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El espacio: territorio letal de frontera</li> <li>Perfiles heroicos: astronauta (exploración contemplativa) y científica (exploración pragmática)</li> <li>El planeta Tierra como marco continuo de referencia</li> <li>Destrucción del escenario espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trama: supervivencia y rescate</li> <li>Protagonista: campeona colectiva en prueba de superación, testigo de hechos maravillosos</li> <li>Disposición de sistema anti-satélite, resto de la guerra fría</li> <li>Stone: astronauta estadounidense que emplea un traje ruso y una nave Shenzhou para regresar a la Tierra</li> <li>Conflicto: superación individual de un desastre provocado en un ámbito geopolítico</li> <li>Conversación por radio entre Stone y el esquimal</li> </ul>
<b>5. Providencialismo y sentido de misión</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Renacimiento del espíritu humano tras la destrucción</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Valores épicos del astronauta como valedor de la humanidad</li> <li>Conciencia de trascendencia: purificación del pasado, vínculo con la divinidad, reinicio de la vida</li> <li>Retorno a la vida de toda la humanidad, a través de un solo viajero</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La experiencia espacial como superación de la pérdida</li> <li>Extrapolación del desastre y la superación, desde el ámbito individual al ámbito cósmico</li> <li>Alegoría de la charca primordial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El espacio como escenario de misión de rescate y supervivencia</li> <li>Astronauta contemplativo, capaz de una gesta heroica</li> <li>Stone caminando sobre la Tierra: culminación del viaje espacial</li> </ul>
<b>6. Igualdad de oportunidades</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Una mujer como alegoría de fecundidad y renacimiento tras el desastre</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Heroísmo de Stone: la superación de la pérdida personal en cuanto madre, elevada a superación del desastre global</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Stone como alegoría de la mujer cósmica</li> <li>Catarsis de la maternidad frustrada</li> <li>Un heroína como valedora de la humanidad y testigo de hechos maravillosos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Posición fetal de Stone en la ISS</li> <li>Aterrizaje de Stone sobre el lago Powell: renacimiento de las aguas</li> <li>Referente de Dave Bowman y el superhombre de 2001: una odisea del espacio: Ryan Stone, mujer cósmica</li> </ul>

### 9.3.2. *Interstellar* (Christopher Nolan 2014)

En 2007, Steven Spielberg y la productora Linda Obst contrataron al guionista Jonathan Nolan para que desarrollara las ideas del científico Kip Thorne en un argumento espacial para los estudios Paramount. Obst había trabajado diez años atrás en la producción de *Contact*, filme que también había contado con Thorne como consultor debido a sus teorías sobre agujeros negros, ondas de gravedad y la posibilidad de realizar viajes en el tiempo a través de agujeros de gusano. Nolan, por su parte, había escrito *El truco final* (2006) y desarrollado la idea de *Memento* (2000), títulos dirigidos por su hermano Christopher.

Como resultado de su triple colaboración con la productora y el científico, Jonathan Nolan entregó en marzo de 2008 un borrador titulado *Interstellar*, en el que Thorne y Obst figuraban junto al escritor como inspiradores de la idea original. Básicamente, el argumento trataba sobre un equipo de exploradores que, tras acceder a un agujero de gusano, consiguen viajar a otra dimensión. Spielberg se vio obligado a abandonar el proyecto cuando, en 2009, trasladó la sede de DreamWorks desde Paramount a Walt Disney, pero Jonathan continuó adelante con el desarrollo del guion. Aquel año, el guionista recomendó a su hermano para dirigir el futuro filme y pudo tratar con él algunos aspectos de la trama mientras buscaba localizaciones para *El Caballero Oscuro: la leyenda renace* (Christopher Nolan 2012).

Christopher tenía sus propias ideas sobre cómo plantear un viaje interplanetario, conceptos que, según Shone (2014), influyeron en la revisión de los actos primero y final del guion de Jonathan. Tras conocer la premisa del relato de *Interstellar*, el director se había sentido especialmente atraído por la idea de un viaje inevitable: necesariamente, la humanidad deberá abandonar un día el planeta y viajar más allá de la Luna y Marte. Así lo recordaba el director durante una entrevista:

Existía algo inevitable en la evolución humana que hacía necesario el paso siguiente. Según la idea argumental, la Tierra se mostraba como un nido que un día debe abandonarse. O como un huevo que se rompe y dejamos atrás. Todo ello parecía algo enorme, nunca abordado en el cine, y era el tipo de oportunidad que siempre estaba buscando (Weintraub 2014).

Por otro lado, el tema del viaje interplanetario como necesidad también aparecía vinculado en la premisa de Jonathan Nolan a la historia espacial reciente: concretamente, al espíritu pionero que dio origen a la exploración del cosmos y al estado en que había quedado todo aquello más de medio siglo después, tanto a nivel cultural como antropológico. Desde esta perspectiva, la propia biografía de los hermanos Nolan y su condición de coetáneos con el programa lunar influyó en la introducción de un elemento nostálgico, clave en la estrategia emocional del guion. Este elemento resultaría crucial para provocar una toma de conciencia histórica en el espectador, relacionada con la significancia del sueño espacial y su posterior frustración.

### *Los hermanos Nolan y el espíritu espacial pionero*

Mientras concebía su historia entre 2006 y 2007, Jonathan Nolan tuvo presentes sus años de infancia en los 70, mientras el país experimentaba un impulso tecnológico inédito gracias a los programas de la NASA. Por entonces, los dos hermanos se aficionaron a visionar las películas en Super8 sobre lanzamientos espaciales que les regalaba su tío Tony, técnico de la General Motors que trabajaba en el proyecto Apolo. Evocando la génesis del guion, Jonathan comentaba en 2014:

En un momento dado me di cuenta de que todos los humanos que caminaron sobre la Luna lo hicieron entre el nacimiento de Chris [Nolan] y el mío propio [es decir, entre 1970 y 1976], y que desde entonces nadie más había regresado. Recordaba las películas de Super8 sobre lanzamientos de cohetes, con las que crecimos. Después llegas a una cierta edad y piensas en todos esos discursos sobre regresar allá arriba. Pero solo son discursos: no hay dinero, no vamos a volver. Y en ese momento sentí la melancolía, la tristeza de pensar que en 1973 habíamos alcanzado como especie el punto máximo de nuestra evolución. Mientras crecíamos nos prometieron mochilas-cohete, y a cambio tenemos Instagram. Creo que es un timo. Por eso me aferré con optimismo al momento de reiniciar el viaje (Weintraub 2014).

Este sentimiento de nostalgia se advierte en la escena de apertura de *Interstellar*, en la que el piloto espacial retirado Joseph Cooper (Matthew McConaughey) revive en sueños el momento límite de un vuelo que recuerda, por su estilo y tensión dramática, a

las secuencias de Chuck Yeager a bordo del X-1 en *Elegidos para la gloria*. Desde el principio se establece una caracterización deliberada entre el protagonista del filme —cuya acción se sitúa a mediados del siglo XXI— y el imaginario de los primeros pilotos de pruebas supersónicas. De acuerdo con el guion final de los hermanos Nolan, Cooper se ha visto obligado a abandonar su carrera como ingeniero y piloto de la NASA para ganarse la vida como granjero y sacar adelante a su familia, compuesta por su suegro Donald (John Lithgow), su hijo Tom (Timothée Chalamet) y su hija pequeña Murph (McKenzie Foy). Cooper ha enviudado y la granja es su único recurso, aunque añora sus años como piloto.

Durante una conversación en el instituto donde estudian sus hijos, Cooper es amonestado por el director y una profesora porque Murph ha enseñado a sus compañeros un viejo libro de texto de su padre, en el que se describen los aterrizajes lunares como hechos históricos. La conversación sube de tono a propósito del incidente, que los profesores consideran grave. Los Nolan emplean esta escena para describir una eventual deriva sociocultural y pedagógica, en un futuro donde la historia de Estados Unidos ha sido reescrita para adecuarla a las necesidades económicas y tecnológicas:

Prof. Hanley: Es un viejo libro de texto federal. Ahora usamos las versiones corregidas.

Cooper: ¿Corregidas?

Prof. Hanley: Explican que las misiones Apollo se simulaban para llevar a la ruina a la Unión Soviética.

Cooper: ¿No cree que llegáramos a la Luna?

Prof. Hanley: Creo que fue una magnífica propaganda. Los soviéticos se arruinaron despilfarrando recursos en cohetes y otras máquinas inútiles.

Cooper: “Máquinas inútiles”.

Prof. Hanley: Y si no queremos volver a vivir el exceso y derroche del siglo XX, hay que enseñar cosas sobre este planeta, no sobre cómo abandonarlo.

El filme muestra un mundo alternativo a la vuelta de cuatro décadas donde han triunfado las tesis contrarias a la exploración espacial, que ya durante los años 60 presentaban los programas de la NASA como un esfuerzo nacional desproporcionado, motivado únicamente por los intereses estratégicos de la guerra fría y la presión de la industria aeroespacial.

*Imaginarios de la Gran Depresión: el Dust Bowl*

Según se desprende del planteamiento de *Interstellar*, las antiguas teorías de la conspiración han resultado de gran utilidad para falsear la verdad histórica y conseguir que los recursos energéticos y económicos se concentren en la Tierra, y no en el espacio. Los Nolan presentan a una sociedad futura que, al renunciar al sueño espacial, ha renunciado también a la exploración y a la cultura de la frontera, claves esenciales del *ethos* estadounidense. Por este motivo, el diseño del protagonista consiste en la encarnación de un sueño frustrado.

En cuanto personaje, Cooper representa el arquetipo imaginario de un sueño americano desligado del sueño espacial: un piloto, expresión del moderno pionero, reducido a granjero y vigilante de unos campos que hace tiempo dejaron de ser tierra de promisión. Escenas adelante, Cooper se lamenta de ello ante su suegro en el porche de su casa mientras toman una cerveza:

Cooper: Es como si hubiéramos olvidado quiénes somos: exploradores, pioneros. No supervisores. Antes mirábamos hacia arriba, soñando con qué lugar ocuparíamos entre las estrellas. Ahora miramos hacia abajo, angustiándonos con qué lugar ocuparemos entre el polvo.

El ex-piloto de la NASA no solo expresa su frustración personal sino la de toda una sociedad encallada en tierra, una vez suprimidas las oportunidades para el viaje y la expansión por el espacio. A juzgar por la odisea que está punto de iniciarse, Jonathan y Christopher Nolan apelan en 2014 a una verdadera recuperación de la expansión espacial como clave esencial del *ethos* sociocultural y del espíritu de la frontera, y no solo como una reivindicación nostálgica. A este respecto, Levinson resulta contundente

en su estudio sobre el mito del éxito en el cine: “El infatigable espíritu estadounidense requiere movilidad perpetua y continuo mejoramiento. Conformismo equivale a complacencia” (Levinson 2012: 34).

La reflexión de Cooper tiene lugar en medio de un paisaje devastado por una plaga polvorienta, que amenaza con arruinar las cosechas y anegar los hogares de colonos y granjeros. Esta imagen de pesadilla se incluye dentro de los iconos apocalípticos, que Dixon y otros autores emplean para ilustrar su diagnóstico sobre el panorama sociocultural a comienzos de siglo XXI. Para ello, los Nolan acuden al imaginario de la Gran Depresión, la primera crisis del *American dream*, y en concreto toman como referente el *Dust Bowl*: una catástrofe ecológica sucedida entre 1934 y 1940, consistente en una serie de tormentas de polvo que afectaron a varios estados agrarios del medio Oeste —Kansas, Oklahoma, Texas, Nuevo México y Colorado, en especial—, como consecuencia de la sequía y de las técnicas de explotación agrícola aplicadas.

Christopher Nolan ya había acudido previamente a los referentes de la Gran Depresión en la trilogía iniciada con *Batman Begins* (2005), en la que los suburbios de Gotham City se inspiran en las *hoovervilles* de los años 30. En *Interstellar*, guionista y director se apoyaron en el estilo visual del documental de Ken Burns *The Dust Bowl* (2012), que recogía una serie de entrevistas con testigos, ya ancianos, del desastre ecológico que afectó a decenas de miles de granjeros. Los Nolan también tomaron además como referencia el libro de Dayton Duncan *Miles from Nowhere. Tales from America's Contemporary Frontier*, escrito en 2000, que contenía entrevistas con los últimos colonos que resistían en viejos territorios de frontera a finales del siglo XX.

En efecto, el filme comienza con una sucesión de declaraciones de testigos ancianos que, en *flashforward*, hablan en pasado sobre los efectos de las tormentas de polvo que estuvieron a punto de acabar con la humanidad. Se trata de testimonios extraídos del documental de Burns y, aunque los testigos hablan realmente de sucesos ocurridos en los años 30, los recuerdos son empleados en *Interstellar* para construir una ficción en un contexto similarmente catastrófico. Durante la escritura del guion, los Nolan eran conscientes de la fuerza evocadora del *Dust Bowl* como icono de un momento crítico. De hecho, la idea de la plaga y el desastre rural atrapó a Christopher

desde que leyó la primera versión del guion, si bien el fenómeno de los años 30 fue resultado de la acción humana mientras que la plaga recreada en *Interstellar* sucedía de manera espontánea. Así lo reconocía el director:

Mi entusiasmo sobre el proyecto partía de una posibilidad en extremo negativa. El planeta ya nos ha soportado bastante y sugiere que nos marchemos a otro lugar. Pero se trata de una oportunidad, de una aventura excitante, y el hecho de poder participar en ella me parecía una premisa muy atractiva (Weintraub 2014).

### *La recuperación del viaje espacial como esperanza de supervivencia*

La introducción de la acción de *Interstellar* presenta una doble coincidencia, donde la crisis del sueño americano aparece como un fenómeno inevitablemente asociado a la crisis del sueño espacial, dentro del contexto de las tesis de Turner sobre la frontera. Como consecuencia, la prosperidad ya no es posible en una sociedad que ha renunciado a los viajes espaciales pero tampoco en un planeta cuyos recursos se agotan. Entre tanto, una plaga polvorienta que se extiende a nivel global amenaza con la extinción de la humanidad en el plazo de una sola generación.

Este planteamiento se invierte dramáticamente cuando Cooper y su hija Murph interpretan unas misteriosas alteraciones que se repiten en el cuarto de la niña: señales recurrentes en el polvo, libros caídos al suelo, huecos en la estantería... Padre e hija descubren que todo ello entraña un mensaje codificado, concretamente unas coordenadas geográficas que les llevan hasta la sede secreta de la NASA. La agencia, reconvertida en una institución clandestina en la práctica pero dotada de recursos, lleva años promoviendo un programa de búsqueda de mundos habitables, el proyecto *Lazarus*, que evite la extinción de la humanidad. Un antiguo mentor de Cooper, el profesor Brand (Michael Caine), dirige el programa y consigue implicar al ex-piloto en una misión que verifique las condiciones de vida de tres posibles exoplanetas, a los que es posible acceder a través de un agujero de gusano. La entrada se encuentra en una “anomalía” aparecida en las cercanías de Saturno.



Según los Nolan, la NASA ha quedado reducida al cabo de un siglo a una agencia silenciada, suprimida tras negarse a participar en una estrategia de defensa nacional. Mediante *Lazarus*, la agencia retorna al sueño espacial original y lo pone al servicio de una humanidad abocada a la catástrofe; al mismo tiempo, la recuperación del sueño pionero se presenta purificada de las connotaciones belicistas de la guerra fría. Desde la perspectiva del viaje, Cooper, aparece investido con el aura de los primeros pilotos de pruebas según el código de *lo que hay que tener*, pues es capaz de manejar aeronaves en situaciones límite. Tras recibir su peculiar llamada a la aventura con la propuesta del profesor Brand, el protagonista recupera su rango como piloto de la NASA y abandona los campos de maíz —hace tiempo que el trigo ha desaparecido del planeta— para convertirse en navegante estelar, siguiendo así el antiguo arquetipo del granjero con aspiraciones heroicas.

Lewis destaca esta mezcla de nostalgia y asombro en el ex-piloto, extrapolable a quienes han observado el progresivo declive de la exploración espacial, desde la edad de oro de la NASA hasta el desmantelamiento de la lanzadera espacial: “Christopher Nolan parece intentar una recuperación de la admiración que solía asociarse al viaje espacial. Se trata de un retorno a las ideas de Tom Wolfe exploradas en sus ensayos de los años 60 sobre los pilotos de pruebas y primeros astronautas” (Lewis 2014: 30). La idea del retorno a una edad dorada perdida se recrea mediante apelaciones al programa lunar: *Lazarus* emplea la tecnología del Saturno V para enviar a sus astronautas a la órbita terrestre, y Murph conserva en su estantería una maqueta del módulo lunar del Apolo, que un misterioso “fantasma” se encarga de arrojar al suelo. Por otro lado, no faltan tampoco en el filme referencias a clásicos de ciencia-ficción sobre viajes espaciales como *La mujer en la Luna*, *2001: una odisea del espacio*, *Encuentros en la Tercera Fase* y, en especial, *biopics* como *Elegidos para la gloria* y *Apolo 13*.

En efecto, el profesor Brand se presenta en el guion como un remedo del profesor Mansfeldt en el filme de Fritz Lang: el primero ha dedicado toda su vida a la solución de una ecuación que permita la liberación gravitatoria, mientras el segundo ha dedicado la suya al sueño del ascenso lunar. La odisea de Dave Bowman a bordo de la *Discovery One* inspira asimismo el viaje interestelar de Joseph Cooper a los mandos de la *Endurance*, y ambos astronautas experimentan realidades pentadimensionales que rompen la continuidad espacio-tiempo. Las similitudes entre los relatos de Spielberg y

de Nolan se refieren, sobre todo, al segmento inicial de *Interstellar* que narra la llegada de Cooper y Murph a la sede clandestina de la NASA. La secuencia parece inspirarse en el juego de coordenadas enviadas por los alienígenas de *Encuentros*, que señala a los protagonistas el lugar de Wyoming donde tendrá lugar el contacto extraterrestre final.

Por otro lado, la presencia en *Interstellar* de los dos *biopics* espaciales mencionados se produce mediante referencias a reconstrucciones visuales. Así, la escena de la puesta en órbita del cohete de Cooper se inspira en los despegues de los filmes de Kaufman y Howard. Otro tanto sucede con el tratamiento épico del protagonista y las reminiscencias de *Elegidos para la gloria*, complementadas con las imágenes de la *Endurance* en el cosmos. La banda sonora de Hans Zimmer subraya la solemnidad de las escenas relativas al viaje espacial, en las que se aprecian alusiones al tema dominante de *2001*: un efecto logrado gracias a unas composiciones de órgano grabadas en la iglesia del Temple en Londres.

#### *Hogar doméstico, hogar global: el conflicto entre familia y especie*

*Interstellar* presenta una sugerente tensión entre la localización cósmica y la localización doméstica, una pugna que domina todo el filme desde su planteamiento en el prosaico escenario de una granja hasta el clímax en una realidad alternativa de cinco dimensiones. Este arco dramático se origina con el conflicto entre Cooper y Murph a propósito del precipitado viaje del ex-piloto, que separará padre e hija en el espacio y en el tiempo. Uno y otro escenario, el cósmico y el doméstico, se construyen sintomáticamente sobre un idéntico emplazamiento: una habitación infantil.

Al analizar la escena de la despedida en la habitación de Murph queda patente la inspiración de Christopher Nolan en otra escena memorable del filme *Matar a un ruiseñor*: aquella en que el abogado Atticus Finch charla con su hija Scout en el cuarto infantil. Ambos padres son viudos que tratan de sacar adelante a sus hijos en un entorno agrario, golpeado por la Depresión. En efecto, Nolan y Mulligan componen escenarios dominados por un hogar nacional en crisis, donde sus respectivos héroes llevan a cabo misiones de rescate de éxito improbable: un viaje espacial, la defensa de un acusado. Los entornos de ambas historias suceden en escenarios hostiles, mientras dos padres intentan garantizar un futuro para sus hijos en una carrera contra-reloj. El abogado

Atticus, defensor de causas perdidas, trata de proteger la inocencia de sus hijos, Scout y Jem, antes de que la intolerancia racista del entorno arruine su crecimiento; el astronauta Cooper se despidе de Murph y de Tom para embarcarse en una odisea incierta, deseoso de reducir al máximo su ausencia para evitar los estragos de la relatividad temporal. Ambos se deben a sus hijos, pero también a una sociedad en peligro por motivos diversos.

Como concluye Furby, el tiempo es el auténtico villano de *Interstellar* (Furby 2015: 251). Murph reacciona con rabia durante la despedida y, para frustración de Cooper, arroja contra la pared el reloj que su padre le deja como prenda. Como experta precoz en física y matemáticas, la niña sabe que la relatividad terminará haciendo mucho más larga su espera y destruirá el vínculo con su padre. Scout, más joven, pide a Atticus que le enseñe una vez más el reloj que heredará su hermano Jem, y que luce una dedicatoria de su madre. Durante la secuencia de créditos de *Matar a un ruiseñor*, plena de simbología, el reloj y el paso inexorable del tiempo han quedado patentes como una advertencia al espectador. En 2014, el director aseguraba a este respecto:

La auténtica tristeza de decir adiós a las personas es una expresión descomunal del amor que sientes por ellas. Para mí, la película [*Interstellar*] trata realmente sobre el hecho de ser padre. La sensación de que tu vida transcurre a través de ti, de que tus hijos crecen ante tus ojos [...] Todos nosotros estamos comprometidos en el mayor de todos los misterios, que consiste en vivir a través del tiempo (Shone 2014).

En el guion de los hermanos Nolan, el tiempo se convierte además en un vínculo que atraviesa tres ámbitos narrativos, cada uno concretado en una dimensión hogareña: el hogar familiar doméstico, cuyo núcleo es la habitación de Murph; el hogar nacional, extendido al hogar global de un planeta condenado a la extinción; y finalmente, el hogar cósmico donde la humanidad deberá establecerse para sobrevivir y continuar su desarrollo. El tiempo transcurre como una cuenta atrás en cada dimensión: Cooper no debe retrasarse demasiado para no perder a su hija en un plano temporal más rápido que el suyo; el profesor Brand debe resolver la ecuación gravitatoria que permita la puesta en órbita de estaciones espaciales, a modo de gigantescas naves salvavidas; y los astronautas de la misión *Lazarus* deben actuar con premura a través de anomalías,

agujeros negros y agujeros de gusano, antes de que la plaga asfixie literalmente a la próxima generación.

La tensión entre la dimensión hogareña —Cooper y Murph— y la dimensión cósmica —Cooper y el proyecto *Lazarus*— se extrapola en *Interstellar* a los ámbitos doméstico y global del sueño americano y del sueño espacial, que apuntan en definitiva al concepto particular de prosperidad familiar. En su ensayo sobre los aspectos filosóficos en el cine de Christopher Nolan, Belluomini y Dunn contrastan la supervivencia de la humanidad frente a la supervivencia de la familia, como si se tratase de un dilema entre especie y persona. En efecto, el plan B del profesor Brand contempla la pervivencia del ADN humano en caso de que el plan A, el éxodo espacial de la humanidad, quede frustrado. Los mencionados expertos concluyen que, según se defiende en el guion, la propia pervivencia de la especie resultaría imposible mientras los individuos no consideren en primer lugar los afectos familiares y personales. Así se refieren a esta paradoja presente en el filme:

Sin el cuidado materno y paterno de los niños, y sin el amor que los motiva, la especie humana jamás hubiera sobrevivido. El amor es lo que permite que la especie siga adelante. Aún más —y esto es esencial— aunque el amor de los padres fuera favorecido por una selección natural, orientada a la supervivencia de la especie, el amor que unos padres concretos sienten por sus hijos nunca se dirige a la supervivencia de la especie, sino más bien al cuidado del niño o de la niña concreta (Belloumini y Dunn 2017: 49).

En efecto, cuando a bordo de la *Endurance* Doyle (Wes Bentley) conmina a Cooper para que deje de pensar en su familia porque es momento de pensar en algo más grande, el veterano piloto le replica: “Estoy pensando en mi familia y en millones de otras familias”. En esta doble necesidad radica, además, el vínculo intergeneracional como clave del sueño americano que intenta garantizar a la siguiente generación un futuro más prometedor que el presente, incluida su supervivencia. Por otro lado, en *Interstellar* queda patente la extensión de este vínculo al hogar global habitado por la humanidad, tal y como se aprecia en el cine espacial correspondiente a la etapa del *Ídolo americano*: las misiones espaciales se realizan con el concurso de potencias

internacionales, pero el liderazgo y la iniciativa corresponden a Estados Unidos y a la NASA.

### *Viaje y ciencia. La NASA reinventada*

Durante el clímax del filme, Amelia Brand (Anne Hathaway) y Joseph Cooper se separan tras la destrucción de la *Endurance*. La primera se dirige al tercer planeta que da esperanzas de habitabilidad. Por su parte, Cooper se introduce en el interior del agujero negro para intentar obtener los datos físicos que permitan resolver la ecuación gravitatoria de Brand: sin ellos, la humanidad quedará definitivamente condenada. La inmolación del astronauta extiende la misión de rescate hasta el extremo del sacrificio, en una trama de búsqueda y refundación del hogar que, alegóricamente, principia y concluye en la habitación infantil de Murph.

El reencuentro de padre e hija se produce en una realidad pentadimensional, dentro de un tesseracto: un entramado cuadrangular de corredores donde se disponen infinitos recintos cúbicos. El tesseracto viene a ser una expresión del tiempo en la dimensión espacial, y cada recinto constituye un portal al cuarto de Murph en diversos momentos de su vida. Cooper puede ver a su hija en diferentes e infinitos momentos, al mismo tiempo. Se trata de una escena de alto impacto dramático, marcada por la incomunicación y las emociones simultáneas de frustración, angustia y sorpresa.

De inmediato, la desesperación comienza a ceder cuando el astronauta recuerda que, como le advirtió el doctor Brand, la gravedad puede atravesar dimensiones, incluido el tiempo. Este factor permite a Cooper el salto de la barrera temporal para comunicarse con Murph en binario y en Morse, código que permite transmitir los datos cuánticos del agujero negro para solucionar la ecuación gravitatoria. El amor y la gravedad, en sus diferentes ámbitos, son capaces de traspasar las dimensiones del espacio y del tiempo: una enseñanza que Cooper y Amelia experimentan en sus respectivas vivencias afectivas. En el caso de Murph, ya adulta comprueba que el misterioso personaje que rondaba su cuarto infantil no era otro que su propio padre: un “fantasma” que, como Boo Radley en el filme de Mulligan, solo pretendía protegerla y comunicarse con ella.

Inspirado en las teorías científicas de Kip Thorne, Nolan fijó dos reglas firmes en *Interstellar*: los viajes hacia atrás en el tiempo son imposibles, y solo las fuerzas gravitatorias pueden enviar mensajes hacia el pasado (Thorne 2014). Uno de los retos creativos del filme consistía, precisamente, en la visualización de una realidad multidimensional para, al mismo tiempo, permitir un reencuentro familiar en un contexto de máxima tensión emocional. Shone se refiere así a la combinación estética y científica presente en el clímax, en una escena que guarda reminiscencias con el destino final de Dave Bowman en *2001*:

Las imágenes que muestran a Matthew McConaughey aproximándose al horizonte de sucesos de un agujero negro no son menos asombrosas que las de Kubrick, y tienen algo de la belleza distorsionada de los cuadros de Gerhard Richter. El agujero negro fue generado mediante los cálculos del físico teórico Kip Thorne, cuya obra inspiró el filme, que fueron introducidos en un software desarrollado por el equipo de efectos visuales. La capacidad de los ordenadores era tan enorme —cada fotograma suponía cien horas de trabajo mecánico— que Thorne, tras visionar el metraje por primera vez, tuvo nuevas ideas sobre la forma en que la luz se comporta cerca del horizonte de sucesos de un agujero negro (Shone 2014).

La implicación de la NASA en la producción de *Interstellar* abarcó la construcción de escenarios espaciales, el uso de material tecnológico y la cesión de derechos de imagen relacionados con el logo de la agencia<sup>151</sup>, pero no incluyó el asesoramiento científico sobre anomalías multidimensionales o viajes a través de agujeros de gusano, aspectos que quedaron reservados a Thorne. Según el relaciones públicas de la institución, Bert Ulrich, la NASA puso a disposición de Nolan metraje filmico tomado en el espacio en formato IMAX (Zakarin 2014), que contribuyó al verismo de las imágenes correspondientes a las maniobras en el espacio. Nolan también contó con el asesoramiento de la astronauta Marcia Ivins, que participó en cinco misiones con la lanzadera especial antes de retirarse en 2009.

---

<sup>151</sup> El diseño de producción de *Interstellar* incluyó un logotipo moderno para la NASA, visible en los trajes espaciales de los astronautas durante la misión del proyecto *Lazarus*. Se trataba de un sencillo círculo celeste con las siglas de la agencia, en lugar del clásico logo azul con el vector rojo sobre la Tierra y su satélite.

En *Interstellar* se advierte un doble refuerzo de la imagen de la agencia respecto a su vínculo con el sueño americano. En primer lugar, la NASA se presenta como una institución civil y semi-clandestina, implicada en el rescate de la humanidad ante su sino catastrófico. Por otro lado, los hermanos Nolan muestran una agencia estrechamente implicada en un sueño de exploración inherente al *ethos*, que es preciso recuperar por el bien de las futuras generaciones. El arquetipo de los colonos queda en una Tierra enferma mientras, gracias a la NASA, la avanzadilla de pioneros continúa su búsqueda por los confines del universo, estableciendo bases de exploración en las que la *Old Glory* ondea junto a la enseña del programa espacial.

Por otra parte, en la representación de la agencia se advierte una reconciliación entre las dos visiones que, según Sterner (2013: 131), se han mantenido en pugna a lo largo de toda su historia: la tendencia de investigación tecnológica (*visión de enfoque tecnológico*) frente a la tendencia de exploración espacial, marcada por misiones interplanetarias (*visión impulsada por programa*). En el filme, la NASA aparece como último recurso para la supervivencia de la humanidad, en el que resultan igual de vitales la actividad de científicos como Brand y Murph, y la actividad exploradora de Cooper y Amelia.

El filme concluye con un homenaje a los exploradores espaciales. Tras sobrevivir a su experiencia en el agujero negro, Cooper se recupera sano y salvo en la estación espacial construida en la órbita de Saturno. En ella destaca un monolito con la inscripción “A los valientes que dieron la vida para que empezáramos de nuevo”, y a través de diversas pantallas se escuchan los testimonios de los supervivientes de la plaga. Sin embargo, mientras saborea una cerveza en la réplica exacta del porche de su casa, Cooper no se encuentra satisfecho con este retorno al punto de partida y confiesa a TARS, el robot táctico de los Marines rehabilitado por la NASA: “No me va esto de fingir que estamos otra vez donde empezamos”. La inquietud exploradora, esencial al *ethos* del *American dream*, empuja finalmente al veterano piloto a embarcarse en una nueva misión hacia el planeta de Edmund, donde Amelia ya ha establecido una nueva base que precede su futura colonización. La voz de una Murph anciana, que ha tenido ocasión de reencontrarse con su padre más allá del tiempo, pone fin al filme: “Ella está allá, levantando un campamento. Sola. En una galaxia desconocida. Puede que ahora

esté preparándose para echar una larga cabezada. A la luz de nuestro nuevo sol. En nuestro nuevo hogar”.

El desenlace optimista de *Interstellar* refleja la visión de Christopher Nolan sobre el pasado y el futuro del sueño espacial. La recuperación del espíritu de aventura queda patente en un relato transido de nostalgia, sentimiento que el director asociaba al momento en que uno de los transbordadores espaciales realizó su último viaje sobre un Boeing 747, antes de quedar instalado como pieza de museo en el Centro de Ciencias de California. Nolan, testigo del vuelo desde el Parque Griffith junto a cientos de ciudadanos, recordaba:

Fue un momento muy conmovedor y un poco melancólico al mismo tiempo, pues sentimos que necesitábamos de nuevo la esperanza y el optimismo de aquel gran esfuerzo colectivo. Estoy convencido de que, en este momento, nos encontramos en un punto en que deberíamos volver la vista atrás y explorar nuestro propio lugar en el universo (Weintraub 2014).



<b>Interstellar</b> Christopher Nolan, 2014				
PERÍODOS EVOLUTIVOS DEL AMERICAN DREAM: Sexta etapa: Ídolo americano / Primera etapa: New Deal / Tercera etapa: Anti-paraiso			GÉNEROS DE REFERENCIA: Aventura, <i>Thriller</i> . Ciencia-ficción. Melodrama	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Prosperidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La recuperación de la humanidad, posible gracias a la mirada hacia el espacio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Antítesis entre colonos sedentarios y pioneros exploradores</li> <li>Ecumenismo cósmico en beneficio de la humanidad, fundado en la exploración y tecnología estadounidenses</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Imaginario de la Gran Depresión</li> <li>Sueño espacial como superación de la pesadilla americana</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Iconografía del New Deal: Dust Bowl</li> <li>Inspiración en el documental de Ken Burns</li> <li>Antítesis entre paisaje agrario y paisaje estelar</li> </ul>
<b>2. Viaje de refundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Inevitabilidad de la evolución humana</li> <li>La humanidad, especie multiplanetaria</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La órbita terrestre, plataforma de la exploración interplanetaria</li> <li>Viaje de refundación tras el desastre</li> <li>Triple refundación personal, doméstica y global</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Viaje como resultado de la perseverancia investigadora</li> <li>Hipótesis de ciencia-ficción: viaje a través de agujero de gusano</li> <li>Primer contacto al final del trayecto</li> <li>Referente de los programas espaciales pioneros</li> <li>La NASA, agencia espacial semi-clandestina</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trama de búsqueda del hogar</li> <li>Objeto: rescate de la humanidad</li> <li>Vehículos: nave Endurance</li> <li>El espacio como territorio letal e ignoto, sometido a desfase temporal</li> <li>Referentes de los programas pioneros: maqueta del módulo lunar Apolo; tecnología inspirada en el Saturno V</li> </ul>
<b>3. Construcción del hogar doméstico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Dimensión pionera: asentamiento agrario deprimido</li> <li>Dimensión familiar: Cooper, padre de familia viudo en un entorno sin futuro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Claves domésticas pioneras: posibilidades de cultivo y de terraformación. Mal de la soledad</li> <li>Polaridad épica: referencias a las raíces familiares del héroe pionero, marcado por la pérdida, padre y piloto frustrado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Tensión tradicional entre héroe familiar hogareño y héroe mundano explorador</li> <li>Búsqueda del equilibrio entre el perfil heroico aventurero y el doméstico</li> <li>Vivienda pionera: precariedad de los hábitats en los exoplanetas</li> <li>La NASA a finales de siglo XXI: conciliación de la visión de enfoque tecnológico y la visión guiada por programa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Epopeya colectiva simbolizada en el viaje cósmico de Cooper</li> <li>Objeto: búsqueda individual y colectiva de un nuevo emplazamiento</li> <li>Teseracto: entorno multidimensional donde coinciden hogar doméstico y hogar global</li> <li>Vínculo familiar a través del espacio y del tiempo: inspiración en <i>Contact</i> y <i>Apolo 13</i></li> <li>Vínculo padre-hija en un entorno deprimido: Matar a un nui señor</li> </ul>
<b>4. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Abandono de la exploración espacial</li> <li>Panorama post-apocalíptico: desastre natural extendido a hogar global</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Abandono de la frontera espacial</li> <li>Cultura de la post-verdad histórica: teorías de la conspiración espacial</li> <li>Crisis del American dream: referentes de la Gran Depresión nacional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Antítesis del marco espacial: esperanza y territorio letal de frontera</li> <li>El espacio como tierra de promisión</li> <li>Destrucción del escenario terrestre</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trama: búsqueda del hogar y rescate</li> <li>Protagonista: héroe sacrificial, testigo de hechos maravillosos</li> <li>Éxodo y refundación humana en estaciones orbitales</li> <li>Perfil heroico del astronauta: piloto de pruebas inspirado en 'the right stuff'</li> <li>Escena inicial: inspiración en <i>Elegidos para la gloria</i></li> </ul>
<b>5. Providencialismo y sentido de misión</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Renacimiento del espíritu humano tras la destrucción</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Valores épicos del astronauta como valedor de la humanidad</li> <li>Llamada a la aventura a través del tiempo: paradoja dimensional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Referentes espaciales de la edad pionera</li> <li>Extrapolación del desastre y la superación, desde el ámbito individual al ámbito cósmico</li> <li>Liderazgo de la NASA en la empresa de refundación global</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El espacio como escenario de misión de rescate y supervivencia</li> <li>Cooper en el teseracto, elevado a dominador cósmico del tiempo</li> <li>Memorial en la estación Cooper, inspirado en la generación superviviente del Dust Bowl</li> </ul>
<b>7. Garantía del sueño a las futuras generaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Vínculo intergeneracional entre las sociedades de los 70 y del nuevo milenio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Recuperación del espíritu de los programas pioneros</li> <li>Superación del sueño espacial frustrado</li> <li>Restitución de la mirada espacial para las nuevas generaciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Murph y su fascinación por los inicios de la exploración espacial</li> <li>Cooper, defensor ante sus hijos de la memoria del sueño espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Nolan: el nuevo milenio ha traído Instagram en lugar de las mochilas-cohete prometidas</li> <li>Partido de béisbol en la estación espacial: icono del nuevo sueño americano</li> <li>Un piloto de pruebas frustrado, garante del sueño espacial</li> </ul>

### 9.3.3. *Marte* (Ridley Scott 2015)

La segunda edad dorada del género de viajes espaciales quedó consolidada gracias a *Marte*, adaptación cinematográfica de un *best-seller*: la novela *El marciano*, escrita en 2011 por el programador de software Andy Weir. A diferencia de lo sucedido con *Interstellar* y *Gravity*, el proyecto dirigido por Ridley Scott suscitó desde el principio en la NASA un auténtico interés institucional, pues los expertos de la agencia conocían los esfuerzos previos de Weir por someter su relato a criterios de precisión científica.

El autor había ajustado la acción a la tecnología disponible o en desarrollo en el momento de la escritura —salvo licencias excepcionales—, para lo cual empleó documentación actualizada sobre mecánica orbital, astronomía e historia de los vuelos espaciales tripulados. Steve Fox, experto de la agencia en investigación y desarrollo, señalaba en 2015 hasta nueve aspectos tecnológicos de relieve que quedaban representados de manera verosímil en la novela: entre ellos, el empleo de un módulo habitacional sobre el suelo de Marte, los sistemas de recuperación de agua y generación de oxígeno, el diseño de trajes espaciales y vehículos operativos de superficie, el uso de un motor de propulsión de iones en la nave interplanetaria *Hermes*, o la posibilidad de establecer granjas en el planeta (Fox 2015).

El argumento del libro —fielmente adaptado después para el filme— se situaba en torno al año 2035 y arrancaba con la cancelación de la misión Ares III, cuya tripulación se veía obligada a evacuar Marte debido a una inesperada tormenta de arena en Acidalia Planitia. Durante la peligrosa retirada, Mark Watney desaparece repentinamente en el torbellino y sus compañeros lo dan por muerto. Horas más tarde, cuando la *Hermes* viaja de regreso a la Tierra, el astronauta despierta sobre la superficie polvorienta. A partir de ese momento, estará forzado a afrontar su supervivencia en un escenario hostil, solo y sin posibilidad de comunicarse con nadie. Gracias a sus conocimientos de botánica e ingeniería, Watney comienza a cultivar patatas en el hábitat o *hab* —el complejo destinado a actividades de trabajo, mantenimiento y descanso de los astronautas— con objeto resolver su problema de alimentación, y aprovechará el combustible sobrante del cohete, a base de hidracina, para generar agua.

Además de la localización marciana, la novela incluía dos escenarios más: el centro espacial de Houston, sede del control de la misión, y la nave *Hermes*, capitaneada por la comandante Lewis. Tras conocer por las imágenes de satélite que Watney vive, el personal de la NASA en Houston y en el Jet Propulsion Laboratory de Pasadena comienzan a elaborar una operación de rescate que termina en fracaso. Es entonces cuando la tripulación de la *Hermes* decidirá forzar un plan definitivo y arriesgado para recuperar a su compañero, que en total se verá obligado a sobrevivir en el planeta rojo durante un año y siete meses.

Weir había comenzado a escribir la historia del astronauta Mark Watney en 2009. Tras recibir el rechazo de varias editoriales, el programador publicó los primeros capítulos de la novela en su web particular. Animado por sus lectores, diseñó más tarde una versión en formato Amazon Kindle por el precio más bajo —99 centavos— y, tras la venta de 35.000 ejemplares en tres meses, el escritor cedió en 2013 los derechos a la editorial Crown para su distribución. Un año más tarde, *The New York Times* incluía *El marciano* en su lista particular de libros más vendidos. Por entonces, la NASA ya había invitado a Weir a visitar las instalaciones del Centro Johnson y del Jet Propulsion Laboratory: algo que el escritor hacía por primera vez, pues casi toda su tarea de documentación se había realizado online.

A diferencia del proyecto literario, el diseño de la adaptación cinematográfica adoptó desde el primer momento un formato de alto presupuesto. Twentieth Century Fox obtuvo los derechos del libro, mientras que actores y actrices como Matt Damon, Jessica Chastain y Jeff Bridges entraron en el reparto y la dirección se ofreció a Ridley Scott, que dejó a un lado la segunda parte de *Prometheus* (2012) para hacerse cargo de la aventura de Mark Watney. El director contó con el asesoramiento de la NASA durante las fases preliminares del proyecto, oportunidad que no disfrutó Andy Weir mientras redactaba su manuscrito. Tras contactar con la agencia, el director de ciencias planetarias Jim Green atendió a las consultas del cineasta sobre cohetes, hábitats y rovers. Scott pudo conocer de primera mano los prototipos y tecnología punta que la agencia desarrollaba por entonces, y que fueron incorporados al diseño de producción del filme.

### *Reactivación de las teorías de colonización marciana*

Como sucede en la novela de Weir, *Marte* también intentó mantenerse en los límites de la ciencia-ficción verosímil, sin hacer concesiones a elementos o agentes fantásticos. De hecho, el filme se desenvuelve en un tono realista y familiar para el espectador, presente tanto en los momentos didácticos en que Watney (Matt Damon) habla a cámara, como en las referencias a la cultura popular o los episodios de tensión mantenidos con el personal de Houston y Pasadena.

De acuerdo con esta premisa realista, la producción pretendía reconstruir una misión al planeta a veinte años vista según los planes de la agencia, y esto también suponía realizar un compendio implícito de la historia y de la tecnología de los viajes espaciales hasta el programa Orión, al tiempo que se jugaba con una hipotética tercera misión a Marte. El hecho de que un astronauta tuviera que sobrevivir sobre el planeta durante un período veinte veces superior al previsto suponía, por un lado, verificar la operatividad tecnológica de la propia premisa y, por otro, dibujar las posibilidades de una verdadera colonización marciana: algo que superaba los primitivos planes de la agencia para una presencia humana en el planeta.

Con todo, Lee Billings sostenía en *Scientific American* que el filme, pese a su precisión, proyectaba una imagen distorsionada de la futura NASA: mucho más poderosa de lo que podrían permitir las expectativas de un exiguo 0,4 por ciento del presupuesto federal en 2015. El experto señalaba que la agencia no contaba por entonces con un plan para construir una nave interplanetaria como la *Hermes*, dotada de plataforma giratoria de gravedad artificial, y advertía del retraso en el desarrollo de buena parte de los componentes tecnológicos que aparecen en la película en plena operatividad: cohetes de carga pesada, fuentes de energía, naves de espacio profundo, vehículos de ascenso y descenso entre órbita y planeta, hábitats de superficie... Además, dada la tradicional tendencia a la modificación de los programas espaciales en función de los relevos presidenciales, o de las circunstancias políticas, Billings concluía de modo pesimista:

El programa Viaje a Marte [*Journey to Mars*] de la agencia podría desaparecer inmediatamente debido al capricho de un presidente en el futuro, o de un

cambio de mayoría en el Congreso. Atrapada en el fango de la política, la NASA sería incapaz de enviar a Marte una misión de astronautas para 2035, mucho menos tres misiones” (Billings 2015).

Más allá de limitaciones científicas o burocráticas, *Marte* supone una reedición del imaginario de la frontera extraterrestre expuestas por Robert Zubrin en los 90: la década en que la exploración del planeta recibió un notable impulso, tanto en el terreno científico como en los géneros populares de ficción. El guion adaptado de Drew Goddard y Andy Weir se basa, de entrada, en un diseño de colonización marciana según la propuesta clásica que el presidente de la Sociedad de Marte había expuesto en su teoría *Mars Direct* y en su libro de cabecera *The Case for Mars* (Zubrin 1996).

En el momento del estreno de *Marte*, veinte años después de que Zubrin expusiera su plan, existían tres modelos hipotéticos de viaje al planeta rojo. Los dos primeros, propuestos respectivamente por la NASA y por SpaceX, coincidían en que el amortizaje de una nave no constituía un fin en sí mismo sino el primer paso de un premeditado proceso de repoblación. El Sistema de Transporte Interplanetario (*Interplanetary Transport System*) diseñado por la compañía de Elon Musk, por ejemplo, pretendía trasladar a un centenar de pasajeros en cada uno de los viajes a Marte, como parte un plan de colonización que se basaba en la consideración de la humanidad como una “especie multiplanetaria” (Mosher 2016). Por su parte, el administrador de la NASA en 2014, el antiguo astronauta Charles Bolden, compartía una visión similar a la del empresario: un plan de viaje a Marte no podía limitarse al estilo de las misiones Apolo en los 70: “Si esta especie está llamada a sobrevivir indefinidamente —aseguraba Bolden—, debe convertirse en una especie multiplanetaria, debemos viajar a Marte [...] Marte es, a su vez, una escala hacia otros sistemas solares”<sup>152</sup>.

Finalmente, el astronauta del Apolo 11 Buzz Aldrin había propuesto en 2013 un tercer modelo de viaje conforme a la teoría *Mars to Stay*, que suponía el establecimiento de una colonia marciana como primera parte del proceso, ya en el primer viaje a Marte.

---

<sup>152</sup> “Colonizing Mars, necessary to save human species from destruction, says NASA chief” (2015), *Spacenews*, 22 de septiembre  
<http://www.space.news/2015-09-22-colonizing-mars-necessary-to-save-human-species-from-destruction-says-nasa-chief.html>

Se trataría sustituir en los astronautas la condición de exploradores transeúntes por la de colonos permanentes: un esquema de misión que eliminaría los costes provocados por un vehículo de ascenso marciano o una nave de retorno. May advierte que la propuesta, a priori menos costosa, supondría un ímprobo y permanente esfuerzo de tecnología para el mantenimiento de la colonia, antes de convertirse en autosuficiente (May 2017: 123).

*El primer colono permanente de Marte. Terraformación y conflicto político*

Como en los filmes previos *Misión a Marte* y *Planeta rojo*, la película de Scott transcurre en un estadio pionero donde los astronautas se enfrentan a una situación precaria sobre Marte. El escenario del hogar doméstico en el planeta, avanzadilla del hogar nacional, se reduce a un paisaje dominado por el hábitat, el vehículo de ascenso marciano y un *rover*. Como en los filmes de De Palma y Hoffman, *Marte* también se basa en un argumento de supervivencia y rescate que, sin embargo, deja a un lado el personaje coral para centrarse en un único protagonista.

De manera fortuita, Mark Watney se convierte en el pionero solitario que habita durante más tiempo la más lejana frontera extraterrestre. Como exponente del sueño espacial, el astronauta individualiza una búsqueda de la prosperidad basada en la transformación del desierto marciano en un lugar habitable. Gracias a sus conocimientos científicos, Watney demuestra que es posible obtener agua, realizar un milagroso cultivo de patatas en la granja improvisada del hábitat, o viajar miles de kilómetros a través de la aridez que le rodea. Unos logros que, además de superar las expectativas de la misión inicial, equiparan al héroe protagonista con los pioneros de la frontera oeste a lo largo del siglo XIX. Así lo sugieren los paisajes desérticos y los desfiladeros abruptos de Acidalia Planitia y Arabia Terra, que recuerdan a Monument Valley o al Gran Cañón, y la presencia de tornados y tormentas de arena. Durante el sol 128 de la misión, Watney hace una referencia a su condición de pionero transformado en colono por necesidad:

Watney: Una ventaja de la comunicación con la NASA es el email. Ya lo recibo. “Volcado de datos”, como en la *Hermes*. He recibido uno del presidente. Pero el que más me ha gustado es uno de mi *alma mater*, la Universidad de Chicago. Dice que

cuando se cultiva por primera vez en un lugar, lo colonizas oficialmente. Así que, técnicamente, he colonizado Marte.

En su ensayo sobre las fronteras imaginadas de Estados Unidos, Abbott se refiere a las narrativas de terraformación como un subgénero específico, enraizado en la tradición cultural y mitológica de las granjas establecidas en territorios de frontera. Por encima de la ciencia-ficción o de un género concreto, el autor reconoce que este tipo de relatos presenta un idéntico patrón de conflictos socioculturales reducidos, en definitiva, a conflictos individuales o domésticos:

Las narrativas de terraformación discurren desde lo general hasta lo particular, desde enormes problemas tecnológicos y organizativos hasta los roles y conflictos entre individuos que intervienen dentro de la gran escena. En resumen, [estas narrativas] tratan sobre el poder y la política (Abbott 2015: 208).

En la línea señalada por el experto, en el guion de *Marte* también se establece una tensión política entre el individuo pionero transformado en granjero marciano, por un lado, y la agencia espacial estadounidense por otro, en cuanto representante estatal y promotora de una empresa de expansión en nombre del hogar nacional. Para la agencia, Watney se ha convertido en un héroe y en un reto científico, pero también en un problema político de complejas ramificaciones administrativas. *Marte* ofrece, además, una imagen de la NASA sometida en su seno a un conflicto entre su administrador, Teddy Sanders (Jeff Daniels), y científicos como Mitch Henderson (Sean Bean) y Vincent Kapoor (Chiwetel Ejiofor), director de la misión Ares III y director del programa marciano respectivamente. Desde el principio del filme queda patente el interés del administrador por proteger la imagen eficiente de la NASA, ya sea ante la opinión pública o ante los congresistas, principales responsables de su financiación.

Así, Sanders teme que las imágenes de los satélites muestren el cadáver de Watney y llega a manifestar a Kapoor: “El Congreso no me financiará ni un clip si un astronauta muerto encabeza el *Washington Post*”. Más tarde, cuando se conozca que Watney ha sobrevivido a la tormenta, adoptará una postura abiertamente pesimista sobre sus posibilidades de mantenerse con vida. Y cuando, avanzado el relato, el motín

de la *Hermes* obligue a la NASA a autorizar su retorno a Marte, se produce el siguiente diálogo entre el administrador y el director de la misión, responsable de filtrar a la tripulación el audaz plan de rescate:

Mitch Henderson: Quien envió los datos de la maniobra tan solo transmitía información. La tripulación tomó la decisión.

Teddy Sanders: Pueden morir por tu culpa. Libramos siempre la misma batalla. Cuando algo falla, todo el mundo olvida los motivos por los que viajamos. Solo intento que sigamos en el espacio. Eso es más importante que una sola persona.

Mitch Henderson: No. No lo es.

Teddy Sanders: Cuando todo esto termine, espero tu dimisión.

La conversación entre burócrata y científico en torno a la esencia del problema pone de manifiesto la tensión señalada por Abbott a propósito de las narrativas de terraformación, en las que se oponen “enormes problemas tecnológicos y organizativos” y coinciden “roles y conflictos entre individuos” (Abbott 2015). En definitiva, se trata de un dilema entre la empresa espacial y un único ciudadano, literalmente solo y a una distancia de 225 millones de kilómetros de los centros políticos operativos. Frente a la postura del administrador, que defiende la política espacial de un solo país, se destaca la situación del propio Watney, apoyado por los científicos y por una humanidad implicada en su rescate.

Tras conocer que la sonda Iris ha estallado en pleno despegue, destruyendo sus posibilidades vitales a largo plazo, Watney escribe un email a la comandante Melissa Lewis (Jessica Chastain) para que le despida de sus padres. En el texto también reconoce su insignificancia frente a la grandeza del cosmos. El tono de magnanimidad expresado en sus palabras contrasta con el planteamiento mezquino de Sanders:

Watney: Diga a mis padres, por favor, que me encanta mi trabajo y se me da muy bien. Y que moriré por algo grande y precioso, y más importante que yo. Dígales que es algo que ya he aceptado y deles las gracias por haber sido mis padres.



Dentro del esquema del sueño espacial, hogar nacional se contrapone a hogar doméstico expresando una tensión que se remonta a los tiempos el proyecto Mercury, cuando los astronautas afrontaban en nombre del país un riesgo mortal cuya tensión se extendía a sus propias familias. Por otra parte, Watney asume que la exploración espacial es una empresa que desborda su individualidad. Paradójicamente, la implicación en el rescate de la agencia espacial china, la CNSA, pone en evidencia la importancia de devolver a la Tierra a una sola persona. Como sucede en *Gravity* con el retorno de la doctora Ryan, Mark Watney es otro testigo de hechos maravillosos que regresa a casa en nombre de la humanidad, en una operación televisada en directo que concentra a la población del planeta ante las pantallas gigantes de Times Square y Trafalgar Square y de los centros espaciales de Houston y Pekín, y que visualiza el ecumenismo cósmico comentado páginas atrás: un concepto que supera la visión nacionalista de la exploración espacial para extenderla a todo el orbe, asimismo patente en la colaboración internacional entre las agencias china y estadounidense.

Resulta significativo por otra parte que, tanto en la novela como en el filme, el futuro de la colonización de Marte aparezca únicamente en manos de la agencia. Ni Weir ni Scott mencionan iniciativas privadas que, libres de condicionantes estatales o presupuestarios, supondrían una llegada al planeta rojo anticipada a los planes de la agencia<sup>153</sup>. En *Marte* se asume que la NASA ganaría en la nueva carrera espacial librada entre la agencia estatal y las firmas comerciales en apogeo, como SpaceX, al tiempo que se ignoran los proyectos de estas últimas. En todo caso, llama la atención el silencio del filme en torno a las iniciativas particulares del sueño espacial, estrechamente relacionadas con el aspecto emprendedor del *American dream*. A propósito de esta nueva carrera espacial, May reconoce un concepto muy diferente de exploración detrás de cada contrincante, oficial y privado:

Para la NASA, la exploración espacial siempre ha estado relacionada con la ciencia. Para un científico, el atractivo de Marte procede de sus similitudes con la Tierra, y de todo lo que estos parecidos pueden enseñarnos sobre los procesos geológicos, químicos y biológicos aquí y en el resto del universo.

---

<sup>153</sup> Según estipulaba May en 2017, SpaceX planeaba enviar una cápsula no tripulada a Marte en 2022, la *Red Dragon*; también según el experto, la compañía espacial estaría lista para enviar una misión tripulada en 2025. Para SpaceX, poner en práctica el plan de Marte llevaría solo cuatro años. El plan de la NASA, sin embargo, supondría doce años de misiones entre 2020 y 2035, año estimado en que los vuelos tripulados alcanzarían finalmente la superficie marciana (May 2017: 139).

Para los empresarios privados, por otro lado, la exploración espacial está relacionada con las personas, con la necesidad del *Homo sapiens* de expandirse más allá de nuestro hogar, de nuestro planeta (May 2017: 145).

A lo largo del filme, este dilema entre conocimiento y exploración se traslada a la agencia en forma de pugna entre ciencia y sueño espacial. Así, en los personajes vinculados al *establishment* de la NASA, como el administrador Sanders o la directora de relaciones públicas, se advierte un sometimiento a esquemas, presupuestos y protocolos que entra en colisión con el espíritu aventurero, encarnado por el astronauta solitario y la tripulación de la *Hermes*. En este sentido, los burócratas de la agencia se distancian de científicos como el ingeniero del JPL Bruce Ng o de los directores de misión Kapoor y Henderson, que se muestran progresivamente empáticos con Watney y los demás astronautas. La actitud de los técnicos de Houston y Pasadena, que llegan respaldar el motín de la *Hermes*, expresa en cierto modo el triunfo final del espíritu explorador sobre la burocracia científica.

#### *Cultura popular vintage como vínculo intergeneracional*

En *Marte* se reúnen los imaginarios históricos de la exploración espacial correspondientes a diversas décadas, desde los años de la guerra fría hasta las sondas interplanetarias del siglo XXI.

Así, junto al hábitat, el *rover* y el resto del complejo establecido sobre suelo marciano —huellas del futuro según Zubrin—, el filme de Ridley Scott recoge también los vestigios tecnológicos de la aventura espacial. Las reiteradas imágenes de un cohete Mercury-Redstone en el centro espacial de Houston, las referencias al programa lunar —Henderson explica a unos sorprendidos científicos chinos que “no hacemos las cosas así desde el Apolo 9” —, el apoyo logístico que proporcionan los satélites marcianos, o el uso que Watney hace del Pathfinder para comunicarse con la NASA, son algunos recordatorios históricos de la empresa espacial a lo largo de la película. A través de estos imaginarios de la aventura estadounidense en el cosmos, la película establece un vínculo intergeneracional para poner en valor un esfuerzo de varias décadas que se proyecta en el futuro mediante la ficción de las misiones Ares. Este vínculo expresa además una evolución en la prosperidad social en cuanto objetivo último del sueño

espacial, desde el cohete Redstone como exponente de los orígenes militaristas de la carrera espacial, pasando por la sonda *Mars Pathfinder*, hito científico de la NASA en la exploración del sistema solar.

El vínculo intergeneracional se manifiesta asimismo a través de los abundantes referentes de la cultura popular de diversas épocas, buena parte de ellos relacionados con iconos espaciales del cómic, la literatura, el cine, la música o los videojuegos. En términos emocionales, Ridley Scott apela a la nostalgia de las generaciones que crecieron durante los años dorados de la carrera espacial y del transbordador, y para ello aprovecha el material que el novelista Andrew Weir y el guionista Drew Goddard —que denominó el libro como “una carta de amor a la ciencia” (Fear 2015)— extraen del imaginario social norteamericano.

Si en 1929 Fritz Lang incluía en *La mujer en la Luna* a un polizón adolescente que nunca se separa de sus cómics espaciales, Mark Watney decide emular a Iron Man en el clímax del filme para realizar un vuelo final y reunirse con sus compañeros a bordo de la *Hermes*. Scott acentúa la referencia a los superhéroes de Marvel al incluir en el *casting* a Kate Mara, Sebastian Stan y Michael Peña, que interpretan a los astronautas Beth Johanssen, Chris Beck y Rick Martínez: unos actores que, precisamente, habían interpretado previamente a la Mujer Invisible en *Los Cuatro Fantásticos* (Josh Trank, 2015), a Bucky Barnes, secundario fiel en *Capitán América: El primer vengador* (2011), y al compañero de Scott Lang, más conocido como *Ant-Man* (Peyton Reed, 2015). A falta de cómics, Johanssen se ha llevado al espacio sus videojuegos de los 80, entre los que destaca *Zork 2*, por entonces disponible en discos flexibles de 5 pulgadas y un cuarto, apto para los primeros Commodore.

Las referencias a la cultura popular y a la memoria del espectador se producen también a través de la banda sonora diegética y extradiegética, abundante en temas asociados a los años de la carrera espacial y la guerra fría. Así, la comandante Lewis profesa su afición por la música disco, los vinilos de Abba y la popular serie de los 70 *Días felices* (Garry Marshall 1974-1984) —inspirada a su vez en los ingenuos años 50—, por lo que no resulta nada extraño que “Waterloo” suene durante la secuencia en que Watney acondiciona el cohete Ares para su viaje definitivo, una vez en el cráter Schiaparelli. El propio astronauta posa ante la cámara de la *Pathfinder* para enviar a la

NASA una foto en la que imita la postura de Fonzie, un personaje de *Días felices*: todo un guiño a la ingenuidad social estadounidense en los tiempos del Sputnik y del Explorer. Escenas atrás, el espectador también ha escuchado el tema "Starman" de David Bowie, mientras los astronautas de la nave Hermes recuperan una sonda lanzada desde China.

La presencia del imaginario *vintage* en el rodaje de *Marte* también alcanzó a la dirección de actores, concretamente a la interpretación de Matt Damon. Scott concebía a Mark Watney como una encarnación del arquetipo optimista y audaz que, gracias a Tom Wolfe, el público estadounidense había atribuido a los pilotos de pruebas y a los primeros astronautas de la NASA. Así lo reconocía el director:

Cuando Matt [Damon] y yo hablábamos sobre Mark [Watney], la palabra que siempre aparecía era *miedo*. Él [Damon] no hacía más que repetir: "Mi personaje rara vez parece asustado", y eso es muy extraño... ¡Se ha quedado tirado en el maldito planeta Marte! Entonces yo le repetía que se acordara de *Elegidos para la gloria*. Pilotos de pruebas que no mostraban ningún miedo. Llegado el caso, no podían permitirse estar aterrorizados en ninguna situación. Cuando Chuck Yeager rompió la barrera del sonido, tenía un brazo roto y dos costillas fracturadas... (Fear 2015).

#### *Aventura de exploración, búsqueda del hogar y rescate*

El guion de Goddard y la novela de Weir se apoyan en los referentes del viaje de aventuras clásico: exploración de un territorio ignoto y peligroso, puesta a prueba del heroísmo y vínculo amistoso con los compañeros de aventura. Watney se ve obligado a afrontar la soledad y el riesgo de la muerte durante más de año y medio, y por este motivo Scott consideraba el planeta al mismo tiempo como villano de la historia y como paraíso de exótica belleza: "Marte es el monstruo que podría matarte en un abrir y cerrar de ojos. No le importaría en absoluto. Aún así, quería mostrar Marte en toda su hermosura, aunque solo fuera porque no entendemos aún lo que significaría para el ser humano" (Brody 2015).

Este sentimiento encontrado entre la belleza y la hostilidad del escenario espacial, que aparecía por primera vez en *Apolo 13* y en *Contact*, es otra de las notas

características del cine de exploración espacial del nuevo siglo. Cuarón lo advierte desde el primer momento en *Gravity*: “La vida en el espacio no es posible”. Otro tanto sucede en el filme de Nolan, cuyo protagonista se muestra invadido en el espacio por un sentimiento agrí dulce, causado por la lejanía de sus hijos. En *Marte*, Watney recorre valles, llanuras y canales tras asumir que podría morir en cualquier momento, en una empresa de colonización y supervivencia que recuerda a la de los exploradores españoles que remontaron las riberas del Chattahoochee, el Mississippi y el Colorado, o a la expedición que llevó río Misuri arriba a Lewis y Clarke desde San Luis hasta el Pacífico. El astronauta es consciente de ello y así lo expresa en su diario:

Watney: Vaya adonde vaya, soy el primero. Es una sensación extraña. Si me bajo del *rover*, soy el primero que pisa ese suelo. Si subo una colina, soy el primero. Durante 4.500 millones de años, nadie ha estado aquí. Y ahora yo soy la primera persona que está sola en un planeta.

Junto a la aventura de Watney —que adopta un triple formato de exploración, búsqueda del hogar y supervivencia—, se desarrolla una subtrama de rescate protagonizada por la comandante Lewis y su tripulación. Es cierto que en Houston y en el Jet Propulsion Laboratory trabaja un amplio equipo para ayudar al astronauta pero, cuando sus planes se revelen escasamente prometedores, el protagonismo los cinco personajes a bordo de la nave interplanetaria se refuerza con su decisión unánime de amotinarse y tomar el control de la misión. Ambas tramas, lideradas respectivamente por Watney y por Lewis, coinciden definitivamente en el clímax durante la escena en que el astronauta y la comandante se encuentran en el espacio.

Según la novela de Weir, es Beck quien sale al encuentro del astronauta en la órbita de Marte para recogerlo. Sin embargo, Goddard modificó el final de la novela para magnificar su intensidad dramática y prestó mayor protagonismo a Watney, que finalmente decide recorrer los escasos metros que le separan de la *Hermes* poniendo en práctica su plan de ascender como Iron Man. Lewis recoge a Watney y consigue retenerlo abrazándose a él, cerrando felizmente la evacuación que ella misma ordenó 549 soles atrás.

### *La extensión de la frontera interplanetaria*

Dentro del género de viajes espaciales de enfoque verosímil, *Marte* es la película que extiende la frontera de prosperidad interplanetaria hasta su límite más lejano en el tiempo y en el espacio: un año y siete meses sobre el planeta. La marca del colono Mark Watney supera la establecida en *La conquista del espacio*, *Misión a Marte* y *Planeta rojo*, producciones que contaron en su momento con un asesoramiento científico que evolucionó desde las hipótesis de Von Braun divulgadas por *Collier's* en 1954, hasta las teorías de Zubrin en el proyecto *Mars Direct*. El filme de Scott muestra, además, que el sueño espacial de colonización marciana mantiene su esquema de misión no superior a cuarenta soles, desarrollada en torno a tres elementos: hábitat, *rover* y vehículo de ascenso marciano.

El guion de *Marte* se basa en la tradicional premisa del accidente en el espacio, que pone a prueba la destreza de los astronautas y los recursos de la NASA. Este planteamiento se había desarrollado previamente en *Atrapados en el espacio* y en *Apolo 13* según un criterio de realismo científico, que el filme de Howard adoptó con mayor rigor por tratarse de una reconstrucción histórica.

Tanto en estas dos producciones como en la película de Scott, el rescate se plantea en la NASA como una crisis que, entre otros factores, afecta a la imagen pública e institucional de la agencia. Se trata de un aspecto que apareció por primera vez en el filme de Sturges, estrenado durante el programa lunar, y que consolidó el arquetipo del administrador de la agencia espacial como un personaje ambiguo, con tendencia a asumir la pérdida de vidas en prevención de un agravamiento del desastre. Además, en *Marte* se desarrolla un segundo aspecto en torno a la agencia espacial: la tensión entre administradores y burócratas por un lado, y astronautas y científicos por otro. El segundo tándem representaría la esencia y valores del sueño espacial, en una combinación de ensueño tecnológico y arrojo pionero que contraste con la actitud de frialdad operativa del primer tándem. El hecho de que un motín de astronautas y científicos sea necesario para el éxito de la misión ofrece, finalmente, el retrato de una agencia espacial que, avanzado el siglo XXI, continúa lastrada por su dependencia del poder político y de los avatares de la imagen pública.

El carácter heroico de los astronautas de *Marte* aparece vinculado con el icono de los pilotos pioneros, forjado en los 80. Esto se advierte en las tramas paralelas de supervivencia y rescate, a través de sus protagonistas: Watney, afrontando obstáculos en solitario, y Lewis en la *Hermes*, coordinando una operación improvisada con un protagonismo que se refuerza en la adaptación cinematográfica. La comandante Melissa Lewis es, además, la primera mujer colocada por la NASA al frente de una misión espacial. Este reconocimiento del liderazgo femenino supone un hito en el acceso de la mujer al sueño espacial y, por extensión, al sueño americano. La improvisación de ambos héroes, Lewis y Watney, resulta clave en último término para la vitalidad del sueño espacial, en contraste con la dinámica de los programas de la agencia, lastrados por unos planes de lento desarrollo y alto presupuesto.

Finalmente, la fusión presente en *Marte* entre hogar doméstico, hogar nacional y hogar global es otro de los factores que consolida la extensión del sueño americano a todo el planeta, como sucede en las dos producciones de la etapa del *Ídolo americano* previamente comentadas. La cooperación con la agencia espacial china, la presencia del astronauta alemán Alex Vogel (Aksel Hennie), y la expectación del rescate a nivel internacional son muestras del ecumenismo cósmico propio del sueño espacial en la actual etapa del *ethos*, si bien Estados Unidos mantiene el liderazgo espacial en el filme de Scott —como también ocurre en *Gravity* y en *Interstellar*—.

<b>Marte</b> Ridley Scott, 2015				
PERÍODOS EVOLUTIVOS DEL AMERICAN DREAM: Sexta etapa: Ídolo americano			GÉNEROS DE REFERENCIA: Aventura. Ciencia-ficción. Melodrama	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Prosperidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La exploración interplanetaria como parte del progreso científico y social</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Establecimiento colonial en Marte: progreso material y social</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Perfil de los astronautas de la Hermes: aventurero, explorador, pionero</li> <li>Perfil de Mark Watney: aventurero, explorador, colono, pirata</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Metas interiores: supervivencia y rescate de un solo astronauta, testigo de hechos maravillosos, como valedor de la humanidad</li> <li>Objetos externos: supervivencia mediante la transformación del desierto marciano en lugar habitable</li> </ul>
<b>2. Viaje de fundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El viaje interplanetario como extensión de la frontera espacial</li> <li>Carácter civil de la empresa</li> <li>La exploración espacial como odisea americana, compartida con otras potencias</li> <li>Evolución del astronauta de viajero interplanetario a verdadero colono</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Frontera espacial: extensión desde la órbita terrestre a Marte</li> <li>Iniciativa civil: la NASA como agencia de referencia, con el apoyo de la ESA y de la agencia espacial china CNSA</li> <li>Misión forzada de año y medio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Colonos científicos, ingenieros y militares a bordo de la nave Hermes</li> <li>Mark Watney: pionero botánico convertido en granjero</li> <li>Naves e instalaciones de vanguardia tecnológica: Ares III, Ares IV, hábitat en Marte, rover, nave Hermes</li> <li>Referencias a la validez de tecnología pionera: Mars Pathfinder, Apolo 9, Apolo 13</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trama: búsqueda del hogar, rescate, huida</li> <li>Objeto: recuperación de un solo astronauta superviviente</li> <li>Conflictos: supervivencia en el desierto marciano, tensión entre astronautas y Houston</li> <li>Heroísmo: sacrificio (Hermes), testigo de hechos maravillosos (Mark Watney)</li> </ul>
<b>3. Construcción del hogar doméstico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Dimensión pionera y colonial: asentamientos en Marte</li> <li>Soledad del astronauta abandonado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Claves domésticas pioneras: posibilidades de cultivo y de terraformación. Superación del mal de la soledad</li> <li>Comunicación Marte-Tierra, vital para la supervivencia</li> <li>Productos de cultura popular, claves para la creación de un entorno doméstico en Marte</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Prospección del espacio ignoto sobre Acidalia Planitia</li> <li>Equilibrio entre el perfil heroico aventurero (viajes de exploración) y doméstico (granjero sedentario)</li> <li>Vivienda pionera: precariedad de del hábitat</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Epopeya colectiva simbolizada en el asentamiento de Acidalia Planitia</li> <li>Objeto: transformación del hábitat científico como hábitat doméstico</li> <li>Escenario hostil del asentamiento</li> <li>Dimensión familiar a través de la vida social de los astronautas: entretenimientos y productos de cultura popular vintage</li> </ul>
<b>4. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Expansión del hogar nacional desde el ámbito orbital al interplanetario</li> <li>Liderazgo americano en la exploración interplanetaria, posible con la colaboración internacional</li> <li>Reactivación de las teorías de colonización marciana</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Extensión del hogar nacional al hogar global</li> <li>Motivación científica y de expansión colonial</li> <li>Expansión en el espacio, guiada por Estados Unidos</li> <li>Plan de colonización de Marte según Mars Direct, de Robert Zubrin</li> <li>Narrativa de la terraformación</li> <li>Tensiones NASA-Congreso</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Perfiles heroicos: Explorador científico, testigo de hechos maravillosos, héroe sacrificial</li> <li>Espacio exterior como campo de expansión tecnológica y social</li> <li>Presencia institucional de la NASA agencia líder en la exploración espacial. Arquetipo del administrador ajeno a la épica del sueño espacial</li> <li>Plan de exploración de Marte según planes del proyecto Orión. Ausencia de mención a programas espaciales interplanetarios privados</li> <li>Iconografía de la aventura: bandera de barras y estrellas en los trajes espaciales; sello de la NASA en los trajes, vehículos y maquinaria; entorno del hábitat similar al de los pioneros en territorio de frontera</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Gesta nacional de exploración pionera: referentes iconográficos del western (frontera, desierto, hábitat)</li> <li>Trama de rescate extendida a toda la humanidad: ecumenismo cósmico</li> <li>Peligros provocados por fallos tecnológicos y humanos</li> <li>Conflictos: problemas tecnológicos y organizativos. Tensión interna en la NASA entre burócratas, científicos y astronautas</li> <li>Espacio ignoto: mundo extraordinario del viaje interplanetario</li> </ul>
<b>6. Igualdad de oportunidades</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Protagonismo épico de la mujer astronauta en el sueño espacial</li> <li>Apertura del sueño espacial a otras etnias y grupos socio-culturales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Significancia de la mujer como líder espacial en un entorno masculino</li> <li>Diversidad étnica y cultural entre científicos de la NASA y tripulación de la Hermes</li> <li>Extensión del protagonismo espacial más allá de científicos y exploradores blancos anglosajones protestantes: evolución desde los 50</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Perfil heroico de liderazgo femenino: comandante e ingeniera a bordo de una nave interplanetaria</li> <li>Perfil heroico de etnias no caucásicas: director del programa marciano, ingeniero de la maniobra Purnell, astronauta hispano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Primera comandante de nave interplanetaria de la NASA en una producción de viajes espaciales de Hollywood: Melissa Lewis</li> <li>Refuerzo del liderazgo de Lewis en la adaptación cinematográfica</li> <li>Primer astronauta hispano en una producción de viajes espaciales de Hollywood</li> </ul>
<b>7. Garantía del sueño a las futuras generaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Vínculo intergeneracional entre las sociedades de los 70 y del nuevo milenio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Recuperación del espíritu de los programas pioneros</li> <li>Superación del sueño espacial: cumplimiento futuro del programa marciano de la NASA</li> <li>Restitución de la mirada espacial interplanetaria para las nuevas generaciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Fascinación de los astronautas de la Hermes por la cultura vintage contemporánea a la carrera espacial y los 80</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Serie de TV: Happy days</li> <li>Referencia a los cómics de Marvel</li> <li>Videogames de los 80</li> <li>Temas musicales de los 60, 70 y 80: David Bowie, Abba, Gloria Stefan</li> </ul>



#### 9.3.4. Nostalgia del futuro: *Tomorrowland* (Brad Bird 2015) y *Atrapa la bandera* (Enrique Gato 2015)

En mayo de 2015, coincidiendo con el sexagésimo aniversario de Disneyland Park, los estudios Disney estrenaban el filme *Tomorrowland: el mundo del mañana* en la sede histórica del parque temático en Anaheim, California. La producción cinematográfica pretendía evocar el mismo espíritu que impulsó a Walt Disney a diseñar un sector del parque, Tomorrowland, dedicado a la visión del futuro, tal y como su creador lo había expresado en julio de 1955 durante su inauguración:

El mañana puede ser una era maravillosa. Hoy, nuestros científicos están abriendo las puertas de la era espacial y proporcionando los logros que beneficiarán a nuestros hijos y a las próximas generaciones. En Tomorrowland podrán experimentar aquello que los líderes científicos y comerciales de Estados Unidos predicen para el mundo del mañana (Pinsky 2003: 83).

Posteriormente, ya iniciada la década de los 60, el magnate del entretenimiento adquirió en las proximidades de Orlando, en Florida, cien kilómetros cuadrados de terreno para la construcción de un sueño todavía más audaz: una verdadera ciudad que fuese “un continuo plano del futuro” (Gennaway 2011: xiii). El proyecto se denominó “Prototipo Experimental de la Comunidad del Mañana” (o EPCOT, según sus siglas en inglés) y, además de ofrecer un concepto revolucionario de espacio urbano, pretendía servir como campo de pruebas viviente para la innovación industrial y científica del país. EPCOT contaría con su propio aeropuerto (el “Aeropuerto del Mañana”), un centro de visitantes y un parque industrial en torno a la ciudad propiamente dicha, más un parque de atracciones que llevaría el nombre de Magic Kingdom. Según la idea original, la ciudad estaría en continua transformación gracias a la incorporación ininterrumpida de avances tecnológicos y experimentales, de modo que sus habitantes e invitados percibiesen la sensación de hallarse verdaderamente en el futuro. Sin embargo, el plan quedó en suspenso tras la muerte de Disney en 1966 y el denominado “Proyecto Florida”, que a su vez englobaba EPCOT, derivaría finalmente en el actual parque temático Walt Disney World Resort, gemelo del parque californiano de la costa oeste.

El fallido “Prototipo Experimental de la Comunidad del Mañana” de Florida había sido concebido por Disney como una materialización, visible y tangible, de lo que se aventuraba en la sección Tomorrowland del primer parque: no se trataba de sugerir los sueños del futuro, sino de experimentarlos en un entorno cotidiano. EPCOT fue una de las premisas que, cinco décadas después, empleó Brad Bird —director de filmes como *El gigante de hierro* (1999), *Los Increíbles* (2004) y *Misión imposible: Protocolo fantasma* (2011)— para desarrollar el guion de la futura producción cinematográfica. La escritura fue compartida con Damon Lindelof —a su vez guionista de filmes como *Prometheus* (Ridley Scott 2012) o *Star Trek: En la oscuridad* (Marc Forster 2013), y creador de la serie *Lost* (2004-2010) junto a J. J. Abrams y Jeffrey Liebers—. Bird y Lindelof tomaron como referencia la visión optimista de Walt Disney en la naciente era espacial así como su infatigable espíritu emprendedor, ambos materializados en una ciudad mítica. En 2013, ya avanzado el proyecto, la producción sustituyó su título provisional, *1952*, por el de *Tomorrowland*, más adecuado al imaginario espacial estadounidense.

### *Optimismo frente a apocalipsis. El retorno a la Tierra*

El arranque del guion, sin embargo, no reflejaba de entrada el optimismo de Walt Disney ni la prosperidad social que perseguían sus proyectos: aquellos con los que pretendía inspirar a científicos y emprendedores industriales como principales agentes del *American dream*, tal como fueron evocados en el discurso de 1955.

El argumento de *Tomorrowland* presenta a una adolescente de Florida llamada Casey (Britt Robertson), hija de un ingeniero de la NASA, que se introduce por las noches en la plataforma de lanzamiento de Cabo Cañaveral para sabotear, con la ayuda de un dron de fabricación casera, las operaciones de desmantelamiento de la lanzadera espacial. La joven —siempre ataviada con una gorra que luce el sello de la agencia— no acepta la inminente desaparición del único programa espacial tripulado en vigencia y mantiene una actitud de reproche ante su padre, Eddie Newton (Tim McGraw), que ha asumido con resignación el destino de la NASA. Antes de marchar al instituto, Casey recuerda al ingeniero una vieja adivinanza que le enseñó de niña:

Casey: Llevas toda la vida contándome esta historia y ahora te la cuento yo. Hay dos lobos que siempre están en lucha. Uno es oscuridad y desesperación. El otro es luz y esperanza. ¿Cuál de los dos gana?

Eddie: Aquel que alimentas.

La protagonista de *Tomorrowland* presenta un perfil entusiasta e inclinado a la exploración, en contraste con el panorama apocalíptico que sus profesores de Historia y de Ciencias plantean en sus clases. Un panorama global en sintonía con la visión cultural difundida por las narrativas del desastre a comienzos del nuevo siglo, y que los profesores resumen en conceptos sofisticados como “destrucción mutua asegurada”, “daños a escala masiva”, “entropía medioambiental” o “distopía”. Tras vanos intentos de la joven por intervenir a lo largo de las clases, finalmente formula una simple pregunta: “¿Podemos arreglarlo?”

La protagonista creada por Bird y Lindelof se enfrenta a la visión apocalíptica extendida en la cultura popular estadounidense a comienzos del milenio, apreciada por Dixon, Kellner y otros autores. Como se ha visto, *Interstellar* presentaba la colonización de otros mundos como única salida al inevitable desastre, expansión que refleja el carácter *multiplanetario* de la humanidad según la expresión de Charles Bolden. En esta misma línea del antiguo administrador de la NASA se encuentra Elon Musk, promotor de las misiones comerciales en el espacio, que en 2016 manifestaba en el Congreso Internacional de Astronáutica:

La historia terminará bifurcándose en dos direcciones. Un camino es este: permanecemos en la Tierra para siempre, hasta que un evento accidental cause nuestra extinción. No tengo ninguna profecía inmediata sobre el día del juicio, solo sé que sucederá ese evento. La alternativa consiste en convertirnos en una civilización viajera en el espacio, en una especie multiplanetaria (Mosher 2016).

Desde una postura complementaria a las teorías de la extinción, el guion de *Tomorrowland* no apuesta por el abandono irremediable de la Tierra sino por la curación de sus males. Se trata de una actitud de retorno al planeta más afín al relato de Alfonso y Jonás Cuarón en *Gravity*, que presenta la Tierra como el lugar más idóneo

para la vida donde es posible comenzar de nuevo. Como la doctora Stone, Casey protagoniza un periplo de refundación que pasa necesariamente por un viaje al espacio. La diferencia entre ambos personajes consiste en que la segunda mantiene inquebrantable su optimismo, pese a los augurios arrojados en el filme por los expertos del presente y del futuro.

La aventura de la joven de Florida comienza con su reclutamiento por una androide infantil llamada Athena (Raffey Cassidy), que entrega a la protagonista un pin con propiedades de experimentar el atractivo mundo del mañana. Athena ha intuido en Casey un entusiasmo explorador que podría salvar el planeta de su inminente destrucción, y para ello la embarca en un viaje hacia otra dimensión que se encuentra a millones de desviaciones de su mundo: Tomorrowland. Athena fuerza la colaboración de un inventor llamado Frank (George Clooney), al que reclutó cuando era niño en los 60 y que ahora es un adulto amargado por el sino que aguarda a la humanidad. Una vez en el mundo alternativo, Casey descubre que Frank fue expulsado de allí después de pasar años diseñando inventos increíbles: entre ellos, una máquina de “taquiones” capaz de mostrar imágenes del pasado y del futuro. La joven también descubre en la dimensión futura que, al cabo de cincuenta y ocho días, el planeta será arrasado por una ola de catástrofes.

El segundo acto del guion relata el viaje de Casey, Athena y Frank desde Nueva York a París, mediante un sistema de “teletransportación instantánea”. Tras aparecer en lo alto de la torre Eiffel, los tres personajes acceden a una estancia donde se encuentran los maniqués de Nikola Tesla, Thomas Edison, Julio Verne y Gustave Eiffel: los cuatro fundadores de una sociedad secreta denominada Plus Ultra, dedicada en el siglo XIX al reclutamiento de soñadores, científicos y exploradores para el progreso del mundo. Ellos descubrieron la dimensión alternativa donde se fundó Tomorrowland. A continuación, los tres aventureros cubren el segundo y definitivo trayecto a bordo de un cohete que despegue desde la propia torre Eiffel, ante la sorpresa de los parisinos.

El sueño espacial particular de Casey comienza a cumplirse sobre un cohete de dos fases, que se aproxima a la Luna en lo que parece un viaje interplanetario hacia el mundo del futuro. Para sorpresa de la protagonista, el cohete invierte su rumbo y se dirige de nuevo hacia la Tierra: la salida al espacio solo ha servido para tomar impulso y

acometer una reentrada que no pretende un simple aterrizaje, sino la apertura de un portal hacia otra dimensión. Tomorrowland no se encuentra en el espacio exterior, sino en nuestro propio planeta.

A pesar de que el título sugiere una historia en un universo fantástico, Brad Bird entendía el filme como una *road movie*: un viaje de búsqueda hacia el corazón de una tierra mágica, desde la cual Casey y sus compañeros puedan cambiar el ánimo pesimista de una humanidad enferma. Por este motivo, el viaje espacial alcanza realmente su paroxismo en la Tierra, después de que los protagonistas se desplacen por las carreteras del país desde Florida a Texas y más tarde a Nueva York. Como explica el director:

El público discute si hemos contado la historia apropiada. Preguntan: "¿por qué pasan tanto tiempo dentro de un coche, cuando podían estar ya en Tomorrowland?" Pero siempre entendimos la película como una *road movie* [...] Intentamos contar una fábula, un cuento de hadas sobre lo que había sucedido con la visión optimista del futuro y cómo podíamos recuperarla (Bird 2015).

Este planteamiento geocéntrico, basado en la Tierra más que en el espacio, incluye el sueño de exploración espacial como estrategia o premisa que, paradójicamente, puede evitar la destrucción del planeta. En Casey, enamorada del espacio desde su niñez, se da además una mezcla de capacidad de asombro, espíritu de aventura y visión positiva que le permiten sobreponerse a la fatalidad. Según descubre el personaje hacia el clímax del guion, la idea del desastre planetario como evento inevitable ha derivado en una especie de profecía auto-cumplida que, a su vez, es causa del propio apocalipsis.

#### *La arcadia tecnológica como prosperidad soñada*

La protagonista se ajusta a un arquetipo soñador preconizado en la novela *Before Tomorrowland* (2015), escrita por Jeff Jensen y Jonathan Case a partir de una historia de Brad Bird y Damon Lindelof, lanzada un mes antes del estreno del filme. El libro se presentaba como una precuela de *Tomorrowland* y su argumento se situaba en Nueva York, durante una convención de fans de ciencia-ficción celebrada en 1939. El evento

encubría, en realidad, una tarea de reclutamiento de la sociedad Plus Ultra para captar adeptos con talento científico e inquietud exploradora, capaces de idear empresas increíbles en beneficio de una humanidad por entonces abocada a una guerra mundial. En la novela aparecen miembros de Plus Ultra como Amelia Earhart, Albert Einstein, Howard Hughes, Nikola Tesla, Orson Welles y el propio Walt Disney. Como también se decía en la novela, la sociedad intentaba crear un grupo de “elegidos que ayudaran a guiar el mundo hacia una tierra prometida”.

La promesa de una arcadía tecnológica en otra dimensión vendría a ser, según el guion y la novela, una expresión tangible de la prosperidad esencial del sueño americano. En *Before Tomorrowland*, todos los miembros de Plus Ultra son estadounidenses o, como Tesla, han desarrollado sus talentos gracias a las oportunidades encontradas en América. Las notas del viaje y del optimismo inherentes al *ethos* se revelan como características propias de los soñadores y visionarios de la ficción futurista, en contraste con la actitud negativa de los profetas del apocalipsis cultural y tecnológico.

Esta última postura, que ha desencantado al padre de Casey o al propio Frank, reside en una desconfianza en la capacidad constructiva de la humanidad. El antagonista Nix, gobernador de Tomorrowland, también ha perdido la confianza en ella y permite que la idea de autodestrucción se retroalimente entre los habitantes del planeta. Su diagnóstico demoledor refleja, por otro lado, la visión apocalíptica difundida en Estados Unidos por los medios y el cine después de los atentados del 11S y las catástrofes posteriores:

Nix: ¿Cómo creéis que [el público] recibió esta visión? ¿Cómo creéis que respondió la gente ante la perspectiva de la ruina inminente? Se la tragaron como un pastel de chocolate. No temieron su desaparición: la empaquetaron. Se puede disfrutar en forma de videojuegos, series, libros, películas... Todo el mundo aceptó el apocalipsis con entusiasmo y corrió hacia él con alegre abandono. Mientras, vuestra Tierra se derrumbaba a vuestro alrededor. Tenéis epidemias simultáneas de obesidad y de inanición. Explicadme esto.

Esta amenaza de destrucción del hogar se extiende en *Tomorrowland* desde el ámbito nacional al global, pues la máquina de *taquiones* visualiza ante Casey y sus compañeros los desastres del futuro en cualquier lugar de la geografía mundial. Tras comprobar la obra destructiva del hombre a escala planetaria, la protagonista accede a una visión de Cabo Cañaveral y de su propio hogar, completamente arrasados. Las terribles imágenes componen un collage visual donde los ámbitos global, nacional y doméstico se funden en la pesadilla definitiva del sueño americano: la antítesis de los deseos de Disney cuando en 1955 concibió un sector de su parque para el mundo del mañana.

### *Vínculo intergeneracional y cultura popular*

Junto a la búsqueda optimista de la prosperidad en los niveles doméstico, nacional y global, el vínculo intergeneracional y el deseo de garantizar el sueño a las generaciones venideras son dos aspectos del *ethos* también presentes en el guion de Bird y Lindelof.

En efecto, Casey representa en el filme un eslabón fundamental entre la generación de su padre, un ingeniero de la NASA que creció en la edad dorada del sueño espacial, y las generaciones futuras de jóvenes. Esta idea del sueño espacial a través de los eslabones generacionales ya aparecía en la precuela literaria *Before Tomorrowland*, que proporciona un marco temático previo a la película. En la novela, dirigida a lectores del siglo XXI, se destaca el imaginario espacial y tecnológico estadounidense de los años 30 mediante la ciencia-ficción popular y el ambiente de las primeras convenciones espaciales, con una atención especial a cómics como *Amazing Stories* y las aventuras de héroes como Flash Gordon, en un escenario donde también aparecen los escritores Ray Bradbury e Isaac Asimov.

El filme *Tomorrowland* comienza en este ambiente peculiar, décadas adelante. En 1964 Frank Walker, por entonces un niño de 11 años, acude al pabellón de los inventos de la Feria Mundial de Nueva York para presentar su mochila propulsora ante Nix y Athena. Plus Ultra ha mantenido activo el reclutamiento de soñadores a lo largo de las generaciones —bien mediante gafas tridimensionales y cómics de los 30, o mediante pines de chapa en los 60—, hasta que se produjo la previsión de la catástrofe.

*Tomorrowland* subraya en tono nostálgico el clima de expectativa creado en torno al espacio durante los años 60, y el hecho de que el padre de Casey sea un ingeniero de la NASA abocado al paro establece desde el principio la cuestión fundamental del filme, tal como estimuló a sus creadores: qué queda hoy de aquella previsión optimista del futuro. El guion de Bird y Lindelof tomaba el desmantelamiento de la lanzadera espacial como hito en la involución exploradora del espacio, como un símbolo del desencanto a la vuelta de seis décadas de sueño espacial. Acerca del papel de la agencia y sus iconos emblemáticos, el director de relaciones públicas de la NASA Bert Ulrich explicaba en 2015:

Brad [Bird] encontró un vínculo entre la NASA y Disney a través del sector de Tomorrowland dedicado a la exploración espacial. Contaba con un lugar concreto de donde procedía toda aquella inspiración, y pienso que quería conseguir una especie de sensación retro a través de las películas filmadas en Cabo Kennedy para incorporarla a su película. [Brad Bird] parecía tener toda una cultura visual de la NASA en su mente y decidió materializarla en el comienzo de la historia (Barber 2015).

A diferencia de la joven protagonista, el personaje de Frank Walker pertenece a la misma generación defraudada de su padre. La evolución de Frank, desde la infancia hasta el período adulto, se presenta en el filme como un recurso para mostrar la trayectoria de la percepción social en torno a la prosperidad del *American dream* entre 1964 y 2015, afectada progresivamente por una crisis de confianza que discurre, en paralelo, con el debilitamiento de la exploración espacial. Así, la Feria Mundial de Nueva York tiene lugar en la década de los 60, en el ambiente de una sociedad imbuida del optimismo por la exploración espacial y los valores tradicionales del *ethos*. Frank niño se presenta allí con su mochila-cohete, símbolo del entusiasmo del momento y del propio sueño espacial: una imagen nostálgica que también empleaba Jonathan Nolan al recordar las promesas recibidas por aquella generación (Weintraub 2014).

Pero más tarde, en los 80, Frank es expulsado de *Tomorrowland* y se recluye en su hogar para convertirse en un misántropo amargado. El declive del personaje ya ha alcanzado su cota más baja treinta años después, cuando Casey y Athena irrumpen en su vida. Este entonces cuando tiene lugar el giro final del proceso interior de Frank: el



pesimismo generado por la cultura del apocalipsis se transforma de pronto en la esperanza recurrente del *ethos* —siempre replanteado en momentos de crisis—, en vuelco optimista que se ajusta a la visión establecida por Samuel en la etapa del *Ídolo americano*.

Según Brad Bird, toda la concepción del filme estriba en la idea de desencanto que había prendido en la generación juvenil de los 60 ya transformada en adulta, desconcertada ante la ausencia del futuro que les prometieron:

Cuando [Damon Lindelof y yo] éramos niños, la gente tenía una idea muy positiva sobre el futuro, incluso ante las cosas malas que sucedían en el mundo. La Feria Mundial de 1964 ocurrió durante la Guerra Fría. Pero existía el sentimiento de que podríamos superarlas. En cambio ahora actuamos como pasajeros en un autobús que desconocen adónde va, no sabemos que somos nosotros quienes escribimos el futuro colectivamente cada día, y podemos hacerlo mucho mejor de como podría ser (Zeitchik 2015).

El filme concluye con la salvación del planeta gracias a la acción de los tres héroes. Casey, Frank y Athena destruyen en *Tomorrowland* el poderoso medio difusor que extiende y multiplica el mensaje catastrofista en la humanidad. Evitado el apocalipsis, Frank y Casey deciden continuar el reclutamiento de nuevos soñadores de todas las edades, capaces de revitalizar el equilibrio ecológico y garantizar un futuro próspero que pasa, necesariamente, por la conservación del planeta. El desenlace del guion y su enseñanza final coinciden con el remedio propuesto por el historiador Meacham en 2012, cuando buscaba el remedio para un sueño americano en crisis al cabo de una década funesta:

Somos más fuertes cuanto más abrimos nuestros brazos. Nuestros sueños son más poderosos cuando también son compartidos por otros en nuestra época. Y somos los únicos que podemos crear un clima para que el *American dream* pueda sobrevivir una generación más, y otra después de la siguiente. “Si el sueño americano puede hacerse realidad y morar en nosotros —escribió Adams en 1931— todo dependerá, en último término, de la gente por sí misma”. Cierto entonces y cierto ahora (Meacham 2012).

Esta visión del historiador se complementa con uno de los intereses de la NASA, consistente en la promoción de la exploración espacial al servicio de la subsistencia del planeta. En esta misma línea, el enfoque geocéntrico presente en *Tomorrowland* fue un elemento decisivo para el apoyo institucional prestado por la agencia a la producción de Disney, como explica el relaciones públicas de la NASA para cine y televisión:

Existe muchas preguntas filosóficas que afloran en este filme [*Tomorrowland*]. ¿Cuál es nuestro lugar en el universo? ¿Cuál es nuestro papel en el futuro? ¿Qué aspecto tendrá la Tierra en el futuro y de qué modo cuidaremos nuestro planeta? Son preguntas que nos planteamos aquí en la NASA en nuestro día a día, en relación con la exploración del futuro y el modo como abordamos la Ciencias de la Tierra (Barber 2015).

<b>Tomorrowland: el mundo del mañana</b> Brad Bird, 2015				
PERÍODO EVOLUTIVO DEL AMERICAN DREAM: Sexta etapa: Ídolo americano / Tercera etapa: Anti-paraiso			GÉNEROS DE REFERENCIA: Aventura. Ciencia-ficción. Melodrama	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Prosperidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La recuperación del planeta Tierra, posible gracias a la mirada hacia el espacio</li> <li>• Decepción ante el futuro</li> <li>• Superación de la desesperanza mediante el optimismo tradicional del ethos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sector de Tomorrowland en Disneylandia y EPCOT: referentes urbanos, tecnológicos e industriales del American dream</li> <li>• Antítesis entre postura científica exclusivista y espíritu de aventura</li> <li>• Ecumenismo cósmico en beneficio de la humanidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Perfil de Casey: aventurera, heroína, exploradora, activista</li> <li>• Perfil de Frank: científico adulto desengañado de las promesas sobre el futuro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Metas interiores: supervivencia y rescate de la humanidad, asumida por una testigo de hechos maravillosos y valedora de la humanidad</li> <li>• Objetos externos: rescate de la Tierra y transformación en lugar habitable</li> </ul>
<b>2. Viaje de fundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El viaje espacial, requisito para la refundación de la Tierra como hogar</li> <li>• Recuperación del espíritu pionero</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Retroceso forzoso de la frontera espacial</li> <li>• Pérdida de la visión por programa en la NASA</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alianza entre científicos, visionarios y exploradores</li> <li>• Casey: activista y restauradora del elemento explorador</li> <li>• Naves del pasado: Lanzadera espacial</li> <li>• Naves del pasado retrofuturista</li> <li>• Desmantelamiento de la NASA, signo del retroceso en el sueño espacial y en el American dream</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trama: búsqueda del hogar, rescate, huida</li> <li>• Objeto: salvación del planeta</li> <li>• Conflictos: enfrentamiento entre científico (Frank) y exploradora (Casey)</li> <li>• Heroísmo: sacrificio (Athena), testigo de hechos maravillosos y valedora de la humanidad (Casey)</li> <li>• Romance prometeico Frank-Athena</li> <li>• Activistas visionarios: Plus Ultra</li> </ul>
<b>4. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Visión apocalíptica del futuro próximo</li> <li>• Expansión del hogar nacional al hogar global</li> <li>• Retroceso de la exploración espacial, síntoma del desastre futuro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Abandono de la exploración espacial</li> <li>• Panorama apocalíptico, asumido por la sociedad</li> <li>• Crisis del American dream, expresado en la desaparición del sueño espacial, la amenaza nuclear y el desastre ecológico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Perfiles heroicos: una joven con gorra de la NASA asume el rescate nacional y global</li> <li>• La exploración espacial, vinculada a la investigación científica por el equilibrio del planeta</li> <li>• Escenario de Cabo Kennedy: evocación del sueño espacial pionero</li> <li>• Iconografía de la aventura: viaje de Casey, Athena y Frank como una road movie</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trama de rescate extendida a toda la humanidad: ecumenismo cósmico</li> <li>• Peligros provocados ante todo por fallos humanos</li> <li>• Conflictos: Tensión entre científicos pesimistas y exploradores visionarios</li> <li>• Espacio ignoto: mundo extraordinario del mañana, construido desde el presente</li> </ul>
<b>7. Garantía del sueño a las futuras generaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vínculo intergeneracional entre las sociedades de los 60 y del nuevo milenio</li> <li>• Frustración del sueño espacial concebido en el pasado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Recuperación del espíritu de los programas pioneros</li> <li>• El mundo del mañana, más cercano a la pesadilla que al sueño americano</li> <li>• Restitución de la mirada planetaria para las nuevas generaciones</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sector de Tomorrowland en Disneyland y EPCOT, referentes de los 50 y 60 para el argumento del filme</li> <li>• Vínculo generacional amenazado: padre de Casey, ingeniero de la NASA abocado al paro</li> <li>• Casey, activista en Cabo Kennedy</li> <li>• Generación adulta, resignada al desastre global y cultural</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tensión entre adultos resignados y jóvenes visionarios. Fábula de los dos lobos</li> <li>• Reclutamiento para Tomorrowland</li> <li>• Plus Ultra, vínculo entre visionarios, exploradores y científicos a lo largo de las generaciones: Tesla, Verne, Eiffel, Edison</li> <li>• Blast from the Past: referentes de la cultura espacial vintage en cómics, películas y series</li> <li>• Espíritu de las ferias mundiales y la visión del futuro</li> </ul>

### *Atrapa la bandera: un canto de amor a la NASA*

Junto a *Tomorrowland* y *Marte*, la producción española de animación *Atrapa la bandera* contribuyó en 2015 al auge del cine de viajes espaciales experimentado a mediados de década, confirmando así la etapa iniciada con *Gravity*. El filme, dirigido por Enrique Gato, se desarrollaba en torno al guion de Jordi Gasull, Javier Barreira y Neil Landau que narraba la aventura lunar de un niño llamado Mike, hijo y nieto de

astronautas, decidido a arruinar el plan urdido por un millonario tejano para demostrar que el Apolo 11 nunca llegó a la Luna. La proyección internacional de la producción de Paramount puede apreciarse en la obtención de una recaudación global de 24 millones y medio de dólares, la mitad de ellos conseguidos en España.

El argumento de *Atrapa la bandera* comienza cuando Carson, un magnate del petróleo, difunde las imágenes de un falso documental —dirigido por un cineasta de aspecto muy similar a Stanley Kubrick—, para probar ante el mundo que la misión del Apolo 11 fue un engaño de la NASA. Mientras tanto, el millonario anuncia su propia misión lunar. Alarmada por el plan de Carson, la presidenta norteamericana encarga a la NASA que retorne al Mar de la Tranquilidad con objeto de recuperar la bandera plantada en julio de 1969 y demostrar así la verdad histórica. Para ello, la agencia pone en marcha una nueva misión Apolo y escoge como miembro de la tripulación a Scott Goldwing, hijo de un veterano del programa lunar: Frank, un astronauta que vio frustrada su oportunidad de pisar la Luna décadas atrás. Mike, el hijo y nieto de ambos, encuentra en la improvisada misión una ocasión para que Scott y Frank se reconcilien después de años sin tratarse. Sin embargo, los planes cambian y la acción se precipita cuando Mike, Frank y Amy terminan accidentalmente a bordo del Saturno V, que despegue de Cabo Cañaveral rumbo a la Luna dejando en tierra a la auténtica tripulación. Un tercer amigo de los pequeños, Marty, pone sus conocimientos tecnológicos al servicio de los controladores de la misión, integrada por veteranos del programa lunar.

Pese a dirigirse fundamentalmente a un público preadolescente, el argumento de *Atrapa la bandera* presenta un componente nostálgico relativo a la edad dorada de los viajes espaciales, algo que el espectador adulto puede apreciar en el detallado diseño de producción y en las numerosas referencias históricas a la carrera espacial. Como aseguraba en 2015 un crítico de *Variety*, "cualquiera con edad suficiente para recordar los aterrizajes lunares sentirá una punzada de nostalgia cada vez que la acción de *Atrapa la bandera* salte a un reactivado centro de control de misión" (Leydon 2015). El semanario señalaba asimismo que la verosimilitud histórica y tecnológica de la producción se debía, en buena medida, a la participación de dos astronautas de la NASA como asesores: Alan Bean, piloto del módulo lunar en la misión Apolo 12, y Michael López-Alegría, participante en cinco misiones relacionadas con la Estación Espacial Internacional y el transbordador espacial.

Como proyecto, *Atrapa la bandera* surgió gracias al entusiasmo de su productor y guionista, Jordi Gasull, amigo personal de López-Alegría, participante en programas de apoyo psicológico a astronautas de la NASA y mayor coleccionista español de objetos relacionados con la conquista del espacio<sup>154</sup>. Explica Gasull:

La película es un canto de amor a la NASA y a los astronautas. Ante las crecientes teorías de la conspiración, me preguntaba qué podía hacer. Arthur Clarke decía que, cuando se estudie la historia del siglo XX, todo se resumirá en un hito: la primera vez en que la humanidad abandonó su planeta para viajar al espacio y pisar otro astro. Creo que no contamos todavía con suficiente perspectiva como para asumir eso (Gasull 2018).

En el guion de *Atrapa la bandera* participaron dos guionistas españoles y un tercero estadounidense, evidencia de la vocación internacional del proyecto. Los tres eran conscientes de que la conquista de la Luna fue un evento universal y al mismo tiempo una iniciativa de la NASA, por lo que desde el principio rechazaron la posibilidad de establecer la trama en una base española o en el desierto de Almería. Al mismo tiempo, los escritores intentaron capturar un sentimiento de nostalgia por las misiones Apolo que envolvía a las tres generaciones implicadas en la historia: la de los astronautas y espectadores del primer alunizaje —representada por el abuelo, Frank Goldwing—, la nacida en torno a las misiones —representada por Scott—, y en tercer lugar la que, hoy día, percibe los viajes espaciales como un sueño lejano y sin embargo esperanzador —representada por Mike, el niño protagonista, llamado así en honor a López-Alegría—.

A través de la restitución del triple vínculo familiar se advierte una referencia a la conciencia intergeneracional del sueño americano, también presente en filmes del período como *Interstellar*, *Tomorrowland* y *Marte*. Asimismo, el hogar doméstico de los Goldwing en Florida vendría a constituir una alegoría del hogar nacional

---

<sup>154</sup> Jordi Gasull promovió la creación del Museo Lunar de Fresnedillas de la Oliva (Madrid), en el que se exhiben trajes de astronauta y de cosmonauta, monos de trabajo, cascos y guantes, planes de vuelo y material electrónico empleados en diversas misiones. La estación de Fresnedillas formaba parte de la Red de Vuelos Espaciales Tripulados de la NASA y, junto a Goldstone en California y Honeysuckle en Australia, era una de las tres estaciones en contacto con las tripulaciones de las misiones Apolo. En el momento del alunizaje del *Eagle*, la comunicación con el control de misión se realizaban a través de esta estación.

estadounidense, dispuesto a afrontar el nuevo sueño espacial mediante un retorno a la Luna que reúna la vieja y la actual generación. De este modo, la producción de animación de Paramount contribuiría a la consolidación de los imaginarios presentes en el *American dream* del nuevo siglo. Resulta sintomático que, según el argumento del filme, finalmente viajen a la Luna la primera y la tercera generación de los Goldwing, mientras que la segunda se queda en tierra. Gasull señala la importancia de la conciencia histórica en la inspiración del guion, a la vuelta de siete décadas de viajes espaciales:

Parece que se ha producido una involución. En la actualidad, las naves viajan hasta una órbita situada a 300 kilómetros. Hace dos décadas, ascendieron hasta los 1.200 y se construyó la Estación Espacial Internacional. Pero hace cincuenta años, con el Apolo, las naves cubrían distancias superiores a 300.000 kilómetros. *Atrapa la bandera* refleja mi nostalgia de esa época, del sueño de viajar a la Luna. La actual generación de astronautas no volverá allá de nuevo. Michael [López-Alegría] decidió jubilarse cuando comprendió que no iba a viajar más al espacio, que nunca iría a la Luna. John Young, que participó en el programa Gemini, viajó a la Luna con el Apolo y después voló con la lanzadera, era una inspiración para Michael, una inspiración para todos los astronautas posteriores (Gasull 2018).

Con la reanudación de las misiones a la Luna y la rehabilitación de una tecnología obsoleta pero efectiva —desde 1972 no se ha vuelto a fletar un cohete capaz de realizar una misión lunar—, *Atrapa la bandera* intenta recuperar los viajes lunares como signo de una prosperidad en principio atribuida al sueño espacial americano pero hoy día extendida de manera global: así lo recuerda la presidenta en el filme, cuando recuerda que la bandera de las barras y estrellas se plantó sobre la Luna en nombre de toda la humanidad. La propia producción, española y portadora del sello de una *major* de Hollywood, es un reflejo del carácter internacional de ese sueño.

El guion subraya la importancia de la primera misión realizada en 1969. Por ejemplo, recrea el incidente de la alarma 1202 a bordo del *Eagle* e incluso muestra a un Aldrin anciano discutiendo con Marty en control de misión. Sin embargo, para Gasull el

entusiasmo por el viaje lunar reside igualmente en la última misión, realizada con el Apolo 17: "Es la misión que me hubiera gustado vivir, la que permitió a los astronautas pasar varios días en la Luna y no solo unas horas, como sucedió en la primera" (Gasull 2018). De hecho, al guionista y productor le gusta recordar la frase de Gene Cernan, comandante de la misión final, que resume el espíritu del guion de *Atrapa la bandera*: "No soy el último ser humano sobre la Luna, sino el hombre que ha estado más recientemente en la Luna".

#### 9.3.5. *Figuras ocultas* (Theodore Melfi 2016)

En la Navidad de 2016 se produjo el estreno de un *biopic* colectivo sobre el grupo de mujeres afroamericanas que, durante la década de los 60, trabajaron como matemáticas en el inicio del programa espacial. El filme, titulado *Figuras ocultas*, se basaba el libro homónimo de Margot Lee Shetterly aparecido en septiembre de aquel año, cuyo título completo en inglés resumía de manera precisa la conexión entre sueño espacial y *American dream*: "Figuras ocultas: sueño americano y la historia no contada de las matemáticas de color que ayudaron a ganar la carrera espacial" (*Hidden Figures: The American Dream and the Untold Story of the Black Women Mathematicians Who Helped Win the Space Race*, 2016).

Shetterly, hija de un científico del Centro de Investigación de la NASA en Langley, creció en Hampton (Virginia) durante los años 70 y tuvo ocasión de conocer diversas familias de color cuyos miembros habían trabajado en los primeros proyectos espaciales. En 2010 se decidió a documentar las historias silenciosas del grupo de "calculadoras humanas" que, en la década de los 30, se incorporaron a la NACA para colaborar en diseños aeronáuticos y que posteriormente, durante la segunda guerra mundial, realizaron complicados cálculos de investigación antes de la aparición de computadoras electrónicas. Ya en 1958, creada la nueva agencia espacial, el grupo de femenino se dividió en dos secciones de Langley: los sectores Este y Oeste, respectivamente destinados para las tareas de cálculo desarrolladas por mujeres blancas y por mujeres afroamericanas (*East Wing y West Wing Computers*).

En la novela de Shetterly destacaban figuras como Christine Darden, que llegaría a ser especialista en vuelo supersónico, y las matemáticas Dorothy Vaughan,

Mary Jackson y, en especial, Katherine Johnson, las tres implicadas en el desarrollo del programa Mercury que en 1961 lanzó al espacio a Alan Shepard y, un año después, puso en órbita a John Glenn. En el curso de una entrevista, la escritora resumía así su investigación:

Es la historia de un gran éxito, obra de las mujeres en su totalidad y de las mujeres afroamericanas de modo específico, al frente de un tipo de trabajo donde simplemente se asumía que no existían. En aquellos tiempos en que estaban vigentes las leyes de segregación racial de Jim Crow. En aquellos tiempos en que a las mujeres no se les permitía siquiera tener tarjetas de crédito a su nombre. Aquí encontramos a estas mujeres que, en gran número, realizaban un trabajo matemático del más alto nivel y en una de las instituciones científicas más importantes del mundo (Lewin 2016).

La adaptación cinematográfica no se basó exactamente en la novela de Shetterly, pues Allison Schroeder y el propio Melfi solo contaron para escribir el guion con un texto resumido de unas sesenta páginas, que recogía el espíritu del libro. Además, los guionistas decidieron concentrar la acción entre 1961 y 1962, período en que la NASA disputaba una carrera contrarreloj con los soviéticos para lanzar el primer astronauta, y en el que también se sucedieron los vuelos de Shepard, Grissom y Glenn. Katherine Johnson cobró un protagonismo especial en el filme, que se abría con la escena en que, con solo diez años, recibe la beca de un instituto científico después de resolver una complicada ecuación. Tras este prólogo, la acción daba un salto de varias décadas para centrarse en las historias particulares de Katherine Johnson (Taraji P. Henson), Dorothy Vaughan (Olivia Spencer) y Mary Jackson (Janelle Monáe), ya instaladas junto a una veintena de mujeres afroamericanas en un sótano del Sector Oeste.

#### *Derechos civiles y exploración espacial: aspectos de un mismo sueño*

La segregación racial, uno de los aspectos temáticos del filme, se establecía de entrada con la propia localización de un sector de Langley para las científicas afroamericanas. En este ambiente, el espectador advierte los conflictos particulares de las tres mujeres. Dorothy realiza *de facto* las tareas de una supervisora, si bien la NASA no le reconoce esa categoría ni le dispensa el sueldo correspondiente. Mary es



promovida al departamento donde se experimenta con la cápsula del Mercury y, aunque desarrolla un trabajo científico cualificado, su condición de mujer afroamericana le impide acceder a un título de ingeniería. Katherine, por su parte, se convierte en la primera mujer negra llamada a formar parte del grupo de investigación espacial (*Space Task Group*), bajo las órdenes de Al Harrison (Kevin Costner). La urgencia de calcular las trayectorias y ventanas de los cohetes Redstone y Atlas somete al equipo investigador a una presión especial, pero la científica también advierte el desagrado que causa su llegada entre el resto del grupo, hombres blancos en su mayoría.

A partir de estas tres líneas de acción, el guion de *Figuras ocultas* desarrolla una historia coral en la que se asiste, al mismo tiempo, al desarrollo del programa Mercury y a la lucha emergente por los derechos civiles de la población negra estadounidense. No se trata de una doble evolución por separado, pues el relato de Schroeder y Melfi parte de que el sueño espacial y el sueño americano son el mismo sueño. Los guionistas asumen, además, que una parte importante de la unidad entre ambos sueños responde a la contribución de una minoría silenciada compuesta por las mujeres negras que hicieron posible la exploración espacial, al tiempo que arrancaba el movimiento por los derechos civiles en todo el cinturón sureño, desde Texas hasta Virginia, estado donde se hallaban vigentes las leyes segregacionistas en el momento en que sucede la acción.

Para llevar a cabo la contextualización histórica del argumento, Melfi acude a la iconografía popular de cada uno de los sueños a comienzos de la década de los 60. El ámbito del *American dream* se reproduce mediante imágenes de las marchas por los derechos civiles, recurso que escenifica las conquistas sociales de la población negra. Por otro lado, el director lleva a cabo la evocación del sueño espacial de los tiempos pioneros mediante imágenes de archivo, correspondientes a experimentos con cohetes —fallidos o exitosos—, o de la muchedumbre concentrada en Cocoa Beach para asistir a los primeros lanzamientos del Mercury. Asimismo, Melfi recrea momentos críticos en las misiones del programa con un tono épico característico, tal como habían quedado impresos en la memoria colectiva mediante títulos como *Elegidos para la gloria* y *Apolo 13*: es el caso de la primera rueda de prensa de los *siete del Mercury*, inspirada en la escena rodada por Kaufman treinta y cinco años atrás, o el incidente de John Glenn y su reentrada a bordo de la *Frienship 7*, recreado con un estilo similar al empleado por Ron Howard en el clímax de su filme.

De los siete astronautas del Mercury, es precisamente John Glenn quien recibe mayor protagonismo en *Figuras ocultas*, como también había sucedido en *Elegidos para la gloria*. Glenn, interpretado por Ed Harris en 1983, fue encarnado esta vez por Glen Powell en 2016. El filme del Melfi subrayaba el carisma del astronauta mediante diversas episodios, en las que se apoyaba de modo simbólico la referida unidad entre sueño espacial y derechos civiles. Así, en una escena Glenn se distancia de sus compañeros para charlar amistosamente con las tres matemáticas que, desde la zona reservada a las mujeres de color, presencian la llegada de los *siete del Mercury* a un hangar de Langley. En otra escena, Glenn asiste admirado a las operaciones de cálculo que Katherine Johnson realiza en el Pentágono, en presencia de Al Harrison y de altos cargos militares, para determinar las coordenadas exactas de una ventana de reentrada. Por último, cuando el lanzamiento de la *Friendship 7* sufra un retraso debido a problemas con la nueva IBM, el astronauta exigirá desde Cabo Kennedy que sea la propia Katherine quien verifique los cálculos. A diferencia de los dos ejemplos anteriores, en este caso se trata de una reconstrucción histórica pues, en efecto, Glenn pidió a los técnicos de la agencia horas antes del lanzamiento: “Conseguid que la chica haga las cifras. Si dice que están bien, estoy dispuesto a volar” (Rissman 2018: 7)

El segundo icono que aúna sueño espacial y sueño americano en el filme corresponde a la figura presidencial de John F. Kennedy. Tras el éxito de la *Freedom 7* de Shepard, Melfi introduce imágenes de archivo del discurso presidencial de 1962 en la Universidad de Rice, en el que pronuncia la famosa frase “Elegimos ir a la Luna en esta década y cumplir las demás metas, no porque sean fáciles sino porque son arduas”, incluida en diversos documentales y series de televisión como *De la Tierra a la Luna*. Sin embargo, en el guion de *Figuras ocultas* se incluyen otras frases del discurso, no tan famosas, que asimismo revelan la unidad entre el programa espacial y el programa de avance en los derechos civiles emprendido por la administración demócrata:

Salimos a navegar por este nuevo mar porque hay nuevos conocimientos que obtener y nuevos derechos que conquistar, y se deben ganar y utilizar para el progreso de todas las personas. Elegimos ir a la Luna...<sup>155</sup>.

---

<sup>155</sup> Discurso en la Universidad de Rice, Houston. John F. Kennedy: 12 de septiembre de 1962. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsba.edu/ws/?pid=8862>.

La extensión de las libertades y el acceso al sueño americano por parte del sector social más desfavorecido en los años 60 —el grupo afroamericano, sometido en diversos estados a un régimen de segregación—, se presentan en el guion de *Figuras ocultas* como una conquista natural por parte de un país que desea realizar un sueño común de verdadera integración ciudadana. En esta empresa colectiva, la aportación de las matemáticas de raza negra en particular, y de las mujeres científicas de la NASA en sentido amplio, supuso una contribución patriótica de primer orden que tanto la novela como el filme ponen en valor cinco décadas más tarde. La adaptación cinematográfica, sin embargo, seleccionó precisamente el marco cronológico del bienio 1961-1962 para subrayar una doble audacia histórica en el terreno de la exploración espacial y de los derechos civiles, donde las tres protagonistas se presentan como pioneras en ambos sentidos.

La llegada al poder de John F. Kennedy en 1961 activó un programa de medidas sociales, la *Nueva Frontera*, destinadas a garantizar el sueño americano a todos los ciudadanos. El concepto de frontera, con sus connotaciones de expansión, engrandecimiento y refundación, aparece en el discurso de Rice doblemente vinculado al *ethos* y a la exploración del cosmos como reto y conquista de derechos y de cotas espaciales.

#### *Recursos de tensión dramática. Historia e intrahistoria*

A propósito de la coincidencia de hechos históricos, el crítico Michael Sragow observa diversas posibilidades dramáticas del momento recreado en *Figuras ocultas*:

Esta concentración cronológica permite a Melfi transmitir el mensaje de que una llamada a los ideales nacionales, en un terreno como la carrera espacial, puede abrir nuevas fronteras en otras áreas como los derechos civiles [...] Además, la competición por el dominio del cosmos permite incluir en el filme un suspense de cuenta atrás, pues las imágenes de archivo nos recuerdan que los astronautas viajaban al espacio gracias al impulso de explosiones trepidantes y cronometradas (Sragow 2016).

---

El orden en las frases del discurso fue alterado como licencia dramática en el filme, con el objetivo de subrayar el vínculo entre el progreso espacial y el progreso en las libertades civiles.

Por otro lado, a medida que avanza el guion, las tres líneas argumentales de Katherine, Mary y Dorothy también experimentan un aumento de tensión dramática que discurre en paralelo con el propio desarrollo de la carrera espacial, articulada en torno a las tres primeras misiones del programa Mercury. Así, en la NASA se viven momentos críticos tras el vuelo de Gagarin, la pérdida de la cápsula *Liberty Bell 7* de Grissom en el océano, y las dificultades para calcular una ventana de lanzamiento y reentrada para la misión de Glenn, primer vuelo orbital de la agencia. Estos episodios de tensión se introducen estratégicamente en el guion para coincidir con los clímax de las historias particulares de las tres mujeres.

Así, las humillaciones sufridas por Katherine en el grupo de investigación espacial derivan en una protesta ante sus compañeros y en un progresivo reconocimiento de su labor dentro del equipo. Escenas adelante, pese a la inexistencia de un “protocolo para mujeres”, la matemática consigue estar presente en las reuniones de alto nivel y esto supone un impulso decisivo en los cálculos para el vuelo de Glenn. El clímax de esta línea argumental acontece durante la misión de la *Friendship 7*, que proporciona el propio clímax del filme.

En el caso de Mary Jackson, el guion se tomó una licencia dramática e introdujo una pugna judicial que permitiera la asistencia de una mujer de color a una escuela de ingenieros. Según la realidad histórica, la científica pudo asistir a clases en compañía de hombres blancos sin necesidad de acudir a juicio. Con referencia a este tipo de libertades históricas del argumento, la propia Shetterly explica:

Para bien o para mal, tenemos la historia real, tenemos un libro y tenemos una película. Hubo que comprimir líneas temporales y rehacer personajes, aunque para la mayoría de las personas se trate de sucesos que ocurrieron literalmente [...] Sería estupendo que el público comprendiera que hubo muchas más mujeres. Y aunque Katherine Johnson, en su papel, fue una heroína, fueron necesarias muchas otras [mujeres] para realizar pruebas y cálculos en la misión de Glenn. Pero comprendo que no se puede hacer una película con 300 personajes (Pearlman 2016).

Finalmente, la subtrama de Dorothy Vaughan alcanza el punto culminante cuando obtiene su reconocimiento oficial como supervisora y, en respuesta a su perseverancia, consigue que las calculistas abandonen el sótano de Sector Oeste para acceder a la nueva sección de las IBM. Tiempo atrás, en previsión de una posible supresión de su departamento, la matemática ha conseguido que sus compañeras estudien Fortran y la medida convence a los directivos de la NASA para su traslado al moderno edificio donde se encuentran las computadoras.

La escena del traslado entraña todo un clímax alegórico para la fusión de sueño espacial y sueño americano, en clave épica y patriótica, pues muestra el avance de las mujeres a través una composición filmica inspirada en la secuencia más emblemática de *Elegidos para la gloria*: la que presenta a los *siete del Mercury* a cámara lenta, mientras caminan por amplios corredores ataviados con sus trajes espaciales. Simulando el paso de los astronautas, pero también de las marchas por los derechos civiles, las calculistas afroamericanas siguen a Dorothy por los pasillos de la NASA hasta tomar posesión de su nuevo trabajo, una vez reconocidos su reconocimiento y categoría.

*Conciencia patriótica e integración. Conexión entre Ídolo americano y Anti-paraíso*

*Figuras ocultas* se enmarca en los primeros años de la etapa del *Anti-paraíso*, marcados por las convulsiones sociales y las corrientes contraculturales que caracterizaría el segundo período crítico y renovador del *American dream*. Se trata de la primera producción cinematográfica que contextualiza socialmente los años pioneros de la exploración espacial, un aspecto que solo se había tratado en el capítulo “1968” de la serie de la HBO *De la Tierra a la Luna*.

Según Samuel, la etapa supuso un cuestionamiento progresivo de los valores tradicionales del *ethos*, en especial de aquellos que afectaban a la exclusiva equiparación del hogar nacional con sus instituciones políticas y militares. Este aspecto —el hogar nacional— quedó reflejado en el filme a través de diversos elementos: la figura presidencial como principal impulsora del sueño espacial, sobre todo tras el éxito de Shepard; el peso del Ejército y del Pentágono en un período dominado por la guerra fría; y la recién creada agencia espacial, órgano civil pero parcialmente dependiente de

los organismos militares que subsumió. De estos tres elementos, la NASA es la institución que recibe mayor peso en el guion.

La agencia especial aparece representada mediante la breve presencia de su administrador James Webb quien, agobiado por los primeros triunfos soviéticos en el cosmos, llega a decir: "No podemos justificar un programa espacial que no lleva nada al espacio". Esta sensación de precariedad, complicada por la burocracia oficial, se resume en la excusa con que una de las funcionarias explica a Dorothy la imposibilidad de su promoción: "Así es la NASA, rápida con los cohetes pero lenta con los ascensos". Al Harrison, responsable del grupo de investigación espacial al que se incorpora Katherine, experimenta la complejidad operativa de la institución y su difícil entendimiento con la inteligencia militar. En su guion, Schroeder y Melfi introdujeron el personaje ficticio de Harrison como una amalgama de diversas tendencias dentro de la agencia. Una de ellas consistía en un cierto espíritu revolucionario sintetizado en la frase "mirar más allá de los números" que, al mismo tiempo, también permite al jefe de Katherine repudiar la segregación racial en la institución y romper los protocolos misóginos.

La efectividad de la NASA se concreta en el guion mediante el éxito final de la misión de John Glenn, símbolo del triunfo espacial estadounidense. *Figuras ocultas* deja claro que este primer logro del programa solo se consiguió gracias a la contribución eficaz de las tres matemáticas, en representación de un colectivo más numeroso, y al mismo tiempo se deja patente que su progreso laboral discurre simultáneamente con el progreso del programa espacial y la conquista de los derechos. Por este motivo, la faceta familiar de las tres protagonistas resulta clave para establecer un vínculo coherente entre hogar nacional y hogar doméstico, necesario para mostrar la renovación que el concepto de sueño americano experimentó a comienzos de los 60.

En efecto, las tres mujeres son conscientes de su contribución patriótica en sus hogares y ante sus esposos e hijos y ante los vecinos de su comunidad de Hampton, en la iglesia, en una biblioteca pública o ante el policía que, asombrado, las escolta hasta Langley con su coche celular. Se trata de una conciencia de igualdad patriótica que entra en conflicto con las leyes de segregación racial de Jim Crow, que en el último siglo había promovido en diversos estados de la Unión la doctrina "separados pero iguales" y que, en su versión extrema, sustentaba las leyes que prohibían los

matrimonios interraciales. Esta conciencia de igualdad patriótica queda patente en las primeras escenas del filme, durante el sermón dominical que pronuncia el pastor en la iglesia baptista a la que acuden Katherine y sus compañeras con sus familias:

Pastor: Alabado sea Dios porque se acercan cambios. La Conferencia de Líderes Cristianos Sureños, el reverendo Dr. King, las sentadas de estudiantes en los cafés de Carolina de Norte... Su fe en nosotros no tiene límites. El Señor tiene hasta a nuestras mujeres trabajando en cohetes. Y tenemos también a guardias nacionales que defienden nuestra libertad.

El tono y las palabras del reverendo denotan el providencialismo y el sentido de misión propios del sueño americano, al que intentan acceder de manera legítima los ciudadanos afroamericanos. Acaba de abrirse una nueva década, y los hombres y mujeres de raza negra comienzan a adquirir peso en sectores socialmente reconocidos, pese a los obstáculos legales que se interpondrán en el advenimiento de las reformas.

A propósito de las dificultades, en el filme se señala que las controversias de las protagonistas por hacer valer sus derechos también se presentan dentro de su propio círculo vecinal e incluso doméstico, y no solo en el ámbito institucional. Así, el coronel Jim Johnson, pretendiente de Katherine, manifiesta su sorpresa por la presencia de mujeres en la NASA; ofendida, la matemática replica que fue la primera mujer negra en asistir a la Universidad de Virginia Occidental, que realiza a mano diez mil cálculos de cosenos, raíces cuadradas y geometría analítica, y que veinte mujeres negras trabajan en el sector de calculistas, todas ellas “orgullosas de servir a nuestro país”. Mary Jackson, por su parte, se enfrenta a la incomprensión de su esposo, que se muestra escéptico ante sus pretensiones de llegar a ser una ingeniera negra en un mundo dominado por blancos: “los derechos civiles no tienen por qué ser cívicos”, llega a decirle a Mary. Como Katherine y Mary, Dorothy también intenta hacer valer sus derechos por la vía de los hechos, y así se lo explica a sus hijos pequeños cuando se asombran de que su madre haya sustraído un texto de Fortran de la biblioteca pública, tras la negativa de una empleada a facilitarle un libro reservado a lectores blancos: ellos también han pagado ese libro con sus impuestos.

La evolución dramática de las tres protagonistas proporcionó un sólido entramado a los guionistas, pues cada una en su dimensión profesional —geometría, cálculo, ingeniería— y familiar —en cuanto esposas y madres de familia— llegó a desarrollar un verdadero relato épico (Mob Scene 2016). Al mismo tiempo, sus historias proyectaban en 2016 una tercera dimensión patriótica en el desarrollo histórico del *ethos*, conectando a un tiempo la etapa turbulenta del *Anti-paraiso* con la del *Ídolo americano*: un período igualmente crítico en el que se han replanteado las garantías del acceso de las mujeres y de la población afroamericana a la prosperidad, tanto en sus claves materiales como metafísicas (Hanson y White 2011). Finalmente, *Figuras ocultas* proporciona una llamada a la conciencia histórica entre generaciones, al trasladar al nuevo siglo un antiguo relato sobre la exploración espacial y la lucha por los derechos civiles en un momento decisivo para ambos sueños.

Durante su discurso de enero de 2016, casi un año antes del estreno del filme, Barack Obama reunía ambos aspectos en su discurso sobre el estado de la Unión para proyectarlas en el presente, mientras mencionaba a tres mujeres como referentes señalados en la historia de la exploración espacial. El presidente destacaba a la almirante Grace Hopper, a Sally Ride —primera mujer astronauta de Estados Unidos—, y a Katherine Johnson, junto al inventor y científico afroamericano George W. Carver:

Hace sesenta años, cuando los rusos nos ganaron en el espacio, no negamos que el Sputnik estuviera allá arriba. No discutimos sobre materia científica ni redujimos nuestro presupuesto en investigación y desarrollo. Diseñamos un programa espacial casi de la noche a la mañana. Y doce años después estábamos caminando sobre la Luna. Ahora, este espíritu de descubrimiento se halla en nuestro ADN. Estados Unidos es Thomas Edison y los hermanos Wright y George Washington Carver. Estados Unidos es Grace Hopper y Katherine Johnson y Sally Ride, en lucha por un futuro mejor. Eso es lo que somos<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Discurso en el Congreso de Estados Unidos, sesión sobre el estado de la Unión. Barack Obama: 16 de enero de 2016. Online, Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=111174>



<b>Figuras ocultas</b> Theodore Melfi, 2016				
PERÍODOS EVOLUTIVOS DEL AMERICAN DREAM: Sexta etapa: Ídolo americano / Segunda etapa: Posguerra y años 50 / Tercera etapa: Anti-paraiso			GÉNEROS DE REFERENCIA: <i>Biopic. Melodrama</i>	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Prosperidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Interdependencia entre American dream y sueño espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Progreso social, unido a los avances en derechos civiles</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El programa espacial como muestra de desarrollo tecnológico</li> <li>Iniciativa presidencial de situar un norteamericano en la Luna</li> <li>Conquistas sociales de la población afroamericana</li> <li>Lucha contra las leyes segregacionistas de Jim Crow</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Katherine Johnson: aportación al Space Task Group</li> <li>Dorothy Vaughan: formación del equipo de programadoras</li> <li>Mary Jackson: aportación al diseño de la cápsula Mercury</li> </ul>
<b>3. Construcción del hogar doméstico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Hogares familiares de las tres científicas: Hampton (Virginia)</li> <li>Subtramas familiares: seguimiento de la epopeya espacial en el vecindario</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Reconocimiento social de las mujeres científicas como ciudadanas de primer orden</li> <li>Armonización entre la vida familiar y la misión científicas en las tres protagonistas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Armonización de la polaridad épica americana: pilotos pioneros del programa Mercury (aventureros mediáticos) y científicas entregadas a la comunidad (matemáticas de la NASA)</li> <li>Énfasis en la condición de las tres científicas como luchadoras en su propio hogar: viudedad, maternidad, matrimonio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trama: Consolidación del hogar familiar, integración ciudadana</li> <li>Conflictos: Tensiones de en el seno de las familias y vecindarios. Enfrentamientos de Mary con su esposo; de Katherine con su pretendiente; y de Dorothy con las autoridades locales</li> <li>Reconocimiento vecinal: sermón del pastor</li> </ul>
<b>4. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Unidad de esfuerzos y talentos para la expansión nacional: aportación de los diferentes grupos sociales</li> <li>La NASA: agencia recién creada, sometida a la presión de la carrera espacial</li> <li>El movimiento por los derechos civiles en el contexto de la guerra fría y la Nueva Frontera</li> <li>Carácter estratégico y militar de la exploración espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Implicación de las mujeres y hombres afroamericanos en los estamentos científicos, tecnológicos y militares de la carrera espacial</li> <li>Programa Mercury: meta de poner un estadounidense en órbita y alcanzar los éxitos soviéticos (imágenes de archivo)</li> <li>La Luna: meta final del programa espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Triple ámbito de las científicas afroamericanas: cálculo aeronáutico, computación, ingeniería</li> <li>Contexto social y mediático de las marchas por los derechos civiles</li> <li>Perfil heroico de los siete del Mercury, en especial de John Glenn Alan Shepard: astronautas y pilotos de pruebas</li> <li>Liderazgo presidencial: Kennedy y el discurso de Rice University sobre los nuevos retos de América</li> <li>Al Harrison, líder del Space Task Group: personaje que encarna los nuevos retos de Kennedy</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trama de búsqueda colectiva: cooperación nacional para poner al primer estadounidense en órbita</li> <li>Cooperación de Katherine Johnson en las misiones Mercury</li> <li>Dimensión épica del astronauta, asociada las científicas: testigos de hechos maravillosos, valedores de la humanidad</li> <li>Conflicto: esfera institucional-ámbito étnico y familiar del astronauta</li> <li>Tensión NASA-Pentágono</li> <li>Tensión racista: secciones segregadas en la NASA, en instituciones y en espacios públicos</li> </ul>
<b>6. Igualdad de oportunidades</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Papel patriótico primordial de personajes femeninos y afroamericanos en la aventura espacial</li> <li>Participación y contribución de las mujeres afroamericanas al sueño americano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Heroísmo de las protagonistas en plano cuádruple: doméstico, profesional, patriótico y social-reivindicativo</li> <li>El movimiento por los derechos civiles, contexto del triple relato</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Conciliación de roles familiares de las protagonistas (esposa, madre, viuda) con una responsabilidad científica y patriótica de primer orden</li> <li>Reivindicaciones de las científicas de las científicas en sus ámbitos: ruptura de protocolos en reuniones militares (Katherine), promoción personal y grupal en la agencia (Dorothy), y batalla judicial (Mary)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Presión del carácter segregacionista institucional de la NASA: uso de lavabos, cafeteras para negros, secciones segregadas, dificultades de promoción</li> <li>Subtramas profesionales: Katherine en el Space Task Group, Mary en el túnel de viento de la cápsula Mercury, Dorothy en la sección d cálculo</li> <li>Subtramas familiares</li> <li>Subtexto social: los derechos civiles en los noticiarios, Kennedy en imágenes de archivo, referencias a Martin Luther King</li> </ul>
<b>7. Garantía del sueño a las futuras generaciones</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Reconstrucción de la memoria épica nacional a partir del programa espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Reivindicación histórica del papel de las científicas afroamericanas en el progreso social y nacional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Reconstrucción del programa espacial como esfuerzo común de hombres y mujeres, y de distintos grupos étnicos</li> <li>Programa Mercury, referente épico del sueño espacial en el nuevo siglo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Arquetipo del presidente como líder providente (Kennedy)</li> <li>Arquetipo heroico de las generaciones pioneras de astronautas: riesgos del Mercury</li> <li>Subtramas familiares: los hijos de Dorothy, testigos de la reivindicación de los derechos civiles por parte de su madre; hijas de Katherine, orgullosas de su madre</li> </ul>

### 9.3.6. *First Man* (Damien Chazelle 2018)

El estreno en 2018 del primer *biopic* sobre Neil Armstrong, el astronauta más emblemático de la NASA, coincidió con dos aniversarios: aquel año se celebraban sesenta años de la creación de la agencia espacial y, además, se cumplían cincuenta años de la navegación circunlunar del Apolo 8. A la vuelta de seis décadas, sin embargo, los hitos de la exploración espacial solo se habían recreado en dos producciones cinematográficas de relieve, *Elegidos para la gloria* y *Apolo 13*, y en la serie televisiva *De la Tierra a la Luna*.

En el filme de Howard, Armstrong (Mark Wheeler) aparecía brevemente en una escena para acompañar a la madre de Jim Lovell mientras presenciaba por televisión el amerizaje del *Odyssey*. En la serie de HBO, Tony Goldwyn encarnaba al comandante del Apolo 11 en "Mare Tranquilitatis", episodio donde se contrastaba su ánimo templado con el temperamento obsesivo de Aldrin (Bryan Cranston), frustrado por la idea de pasar a la historia como el segundo hombre en pisar la Luna. En ambas producciones, el plano televisivo del auténtico Armstrong descendiendo sobre la superficie lunar se intercalaba brevemente entre las pulcras imágenes con que Ron Howard y Frank Marshall recreaban el acontecimiento, tanto en el filme como en el episodio de la serie.

Salvo en las mencionadas excepciones, la ausencia del astronauta en representaciones filmicas o televisivas se ajustaba a la personalidad introvertida y discreta de Armstrong, en contraste con otros protagonistas de misiones de la NASA como Jim Lovell, Thomas Mattingly, Gordon Cooper y John Glenn, o incluso de pilotos de pruebas como Chuck Yeager. Inmediatamente después de la misión del Apolo 11, Armstrong abandonó la agencia y se dedicó a la docencia universitaria. Su desaparición de la escena pública solo se alteró en contadas ocasiones, como la recepción ofrecida en julio de 2009 por el presidente Obama en la Casa Blanca a los tres tripulantes de la misión, con motivo del 40º aniversario. Tras su fallecimiento en 2009, la declaración oficial emitida por sus familiares se refería al astronauta como un "tímido héroe americano" y "un ejemplo para los jóvenes del mundo que trabajan duro para hacer realidad sus sueños, deseosos de explorar, de forzar los límites y de servir

desinteresadamente a una causa mayor que ellos mismos"<sup>157</sup>. En esta semblanza pueden apreciarse, de manera sintética, las claves tradicionales del *American dream* y del sueño espacial, orientadas al uso de los propios talentos en el alcance de metas arduas, relacionadas con el servicio heroico a una comunidad.

La discreción del astronauta en las pantallas se rompió en el verano de 2018, a solo un año del 50° aniversario del alunizaje del *Eagle*, cuando el director Damien Chazelle adaptó para el cine la biografía que James R. Hansen había publicado en 2005: *First Man*. El título homónimo del filme subrayaba la singularidad de la hazaña lunar y, de manera específica, reconocía al individuo un protagonismo sistemáticamente rechazado en vida. Pese a sus temas y géneros diversos, el tercer largometraje de Chazelle guardaba una sugerente conexión con sus dos filmes previos, *Whiplash* (2014) y *La, La, Land* (2016), pues su premisa argumental se basaba en personajes que afrontan retos ambiciosos y asumen el precio que han de pagar por sus sueños. Los tres protagonistas, dos músicos apasionados por el jazz y un astronauta con destino a la Luna, alcanzan sus metas a costa de un peaje personal que amenaza con dañar o destruir su intimidad. Como en las odiseas creativas de Andrew (Miles Teller) y de Sebastian (Ryan Gosling) en los filmes previos, el viaje cósmico de Armstrong se presenta como una forja épica característica del sueño americano, donde las aptitudes individuales se desarrollan en un entorno social y cultural que propicia el éxito a quienes lo persiguen con perseverancia.

#### *Armstrong y la triple oposición narrativa*

Damien Chazelle y el guionista de *First Man*, John Singer, plantean la aventura lunar desde un enfoque distinto a los filmes de Kaufman y de Howard. En estas producciones, las historias particulares de los astronautas de los programas Mercury y Apolo juegan un papel dramático notable pero, con todo, se supeditan a las empresas espaciales, de manera que la acción colectiva mantiene la nota dominante en el conjunto narrativo. En cambio, el *biopic* sobre Armstrong plantea desde las primeras secuencias la pugna permanente entre aventura espacial y drama personal. Una dicotomía en la que puede reconocerse la tradicional triple oposición de la narrativa norteamericana

---

<sup>157</sup> "Family Statement Regarding the Death of Neil Armstrong". NASA. 25 de agosto de 2012. [https://www.nasa.gov/home/hqnews/2012/aug/HQ\\_12\\_600\\_armstrong\\_family.html#.W-WkdHpKjOQ](https://www.nasa.gov/home/hqnews/2012/aug/HQ_12_600_armstrong_family.html#.W-WkdHpKjOQ)

*aventura-domesticidad, triunfo mundanal-vida ordinaria e individuo-comunidad* (Ray 1985: 186). Al abordar el tratamiento del personaje de John Glenn en *Elegidos para la gloria* se planteó el surgimiento de un nuevo arquetipo dentro del género de viajes espaciales, en el que se advertía la evolución desde el piloto de pruebas en cuanto pionero y héroe individual de acción hasta el honorable astronauta hogareño: un hito alcanzado con la estabilización del programa espacial tras la superación del proyecto Mercury, centrado inicialmente en el héroe solitario de las cápsulas monoplaza, y el avance hacia los proyectos Gemini y Apolo, en los que el sentido de comunidad y de equipo cobraban mayor peso.

El guion de *First Man*, tal como lo relatan Chazelle y Singer, presenta de manera radical esta dicotomía desde su propio planteamiento. El episodio inicial parece recrear la trepidante secuencia de apertura de Chuck Yeager en el X-1 de *Elegidos para la gloria*, pues muestra a Neil Armstrong (Ryan Goslin) en 1961 durante un accidentado vuelo como piloto de pruebas a bordo de un X-15 sobre el desierto de Mojave. Su particular autodomínio a los mandos se manifiesta cuando el aparato entra en barrena tras alcanzar la velocidad de Mach 4 y, fuera de control, abandona la oscura frontera espacial para caer en la atmósfera mientras el horizonte del planeta se refleja en su casco. Pese a la pericia de Armstrong para recobrar el control del X-15, la secuencia revela que el incidente se debió a una de las repetidas distracciones que el piloto cometió a comienzos de los años 60 durante diversos vuelos de pruebas, cuando estaba destinado por la NASA en la base de Edwards. Como se recoge en el cierre de la secuencia, el propio coronel Yeager constató las distracciones del futuro astronauta.

A continuación, de manera un tanto abrupta, la acción se traslada a las instalaciones del hospital donde Karen Armstrong, la hija de dos años de Jan (Claire Foy) y Neil, recibe un tratamiento de radioterapia para combatir el tumor cerebral que padece. De inmediato, la tensión del piloto de pruebas se transforma en la ansiedad de un padre de familia que intenta afrontar la enfermedad de su niña con la misma serenidad. Los vuelos supersónicos y el cáncer se presentan como escenarios rutinarios en la vida del personaje, rompiendo de este modo el hechizo romántico del *right stuff*: la incompreensión de Chuck Yeager ante las distracciones de Armstrong diluye así el arquetipo forjado en *Elegidos para la gloria* sobre los pilotos de pruebas. El propio pionero del X-1 aparece en *First man* desprovisto de su aura épica, como si se tratase de

un intruso entrometido en un relato de distinta heroicidad: la que se revela en la historia interior de Armstrong como padre y esposo, marcado por la pérdida de una hija.

Este bloque inicial del guion también sitúa al espectador ante el género de *First Man*, que se aparta de la búsqueda y el melodrama dominantes en los filmes de Kaufman y Howard para situarse en una categoría rotundamente dramática, aun conservando los referentes imprescindibles de la aventura. Si en *Elegidos para la gloria* el personaje de John Glenn establecía de manera amable la domesticación del piloto de pruebas, del pionero individualista, Chazelle traslada al personaje de Neil Armstrong la dolorosa esquizofrenia del nuevo arquetipo y las dificultades para conciliar la acción con la vida familiar. Tras el fallecimiento de Karen, sucedida pocas escenas adelante, la presencia de la muerte se convierte en una constante silenciosa que marca el conflicto interior del personaje, tímido y reservado por naturaleza, antítesis del cliché estadounidense individualista y mundano. "Armstrong muestra voluntad cero para considerar que, de algún modo, esté contribuyendo a engrandecer la historia —apunta Rooney en su crónica del Festival de Venecia—, sus maneras taciturnas son frustrantes para la prensa, deseosa de titulares altisonantes. Esto hace que su caracterización casi sea la antítesis del patrón de Hollywood para una figura de esta envergadura (Rooney 2018).

Tras la incorporación de Neil al programa Gemini, los Armstrong se trasladan a Houston y se integran en la comunidad familiar de Timber Cove, formada por los hijos y las esposas de los demás astronautas. La dimensión doméstica de los aventureros, ya transformados en colonos de perfil comunitario, queda asociada de este modo al vecindario donde conviven los Lovell, los See, los Chaffee, los Conrad o los White. Para la pareja protagonista, la nueva etapa profesional y el cambio de hogar se perciben como una oportunidad para recuperarse de la reciente pérdida: "empezaremos de nuevo", asegura Neil; "será una aventura", responde Jan. Sin embargo, Karen visitará de nuevo a sus padres en cada episodio que recuerde el riesgo mortal a que se expone Neil en su carrera. El guion establece cuatro secuencias que componen un *crescendo* en la tensión dramática: el accidente aéreo que costó la vida a Elliot See y Charles Bassett; el aterrizaje de emergencia de Armstrong y Scott durante la misión Gemini 8; el fallecimiento de Ed White, Gus Grissom y Roger Chaffee en el incendio del Apolo en

Cabo Kennedy; y un segundo aterrizaje de emergencia de Neil sucedido mientras manejaba un simulador del vehículo lunar en la base de Ellington.

El guion de Singer subraya la relación de Armstrong con los See y en especial con los White, de manera que, cuando sucedan los accidentes, las escenas presenten mayor impacto dramático. Neil cree ver a su hija mientras asiste con su esposa al funeral de Elliot (Patrick Fugit) en casa de los See, que abandona de manera precipitada. Un año después, en enero de 1967, Ed White (Jason White) pasea con Neil por el vecindario días antes del incendio que costará la vida del primero. Armstrong ve un columpio vacío que cuelga de un árbol y el recuerdo de Karen le obliga a regresar a casa. El duelo permanente por la hija perdida es, sin embargo, una vivencia que Neil no comparte con Jan: como ella misma reconoce a los White, su esposo nunca le habla de Karen. En esta controvertida relación familiar en torno a la pérdida se advierten un eco de drama contenido en *El árbol de la vida* (Terrence Malick 2011), tanto por el tema como por el estilo visual empleados, mientras la cámara parece flotar junto a Ryan Gosling al tiempo que juega con sus hijos o susurra a los oídos de su hija, como recuerda Goi:

Algunas imágenes [de *First Man*] recuerdan a *El árbol de la vida*, pero su amable belleza se yuxtapone brutalmente a los terribles planos claustrofóbicos tomados en el interior de varias cápsulas espaciales que, mediante un juego de puntos de vista y de notable diseño de sonido —en línea con el estilo limpio y sutil del filme— no parecen tanto maravillas tecnológicas sino más bien rugientes tumbas metálicas (Goi 2018).

En efecto, el director de fotografía Linus Sandgren se esfuerza por introducir al espectador en las angostas cabinas a las que accede al protagonista con objeto de establecer una corriente empática desde la butaca a la pantalla, y esto sucede desde la primera escena a bordo del X-15, en la que puede sentirse la respiración que empaña el casco del piloto, hasta los episodios a bordo de simuladores o de los cohetes Titán y Saturno V. La secuencia del aterrizaje de emergencia durante el vuelo del Gemini 8, concretamente, se inicia con el lanzamiento de Neil Armstrong y Dave Scott. Mediante el montaje, la tensión visual y emocional del momento se traslada al hogar de los Armstrong, donde Jan sigue las maniobras de la misión a través del intercomunicador

proporcionado por la NASA. Ya en la órbita terrestre, mientras la cápsula se aproxima al módulo Agena para el acoplamiento, la tensión da paso a un estilo elegante subrayado por los compases de un vals que recuerda a la llegada del transbordador a la estación orbital de *2001: una odisea del espacio*. Sin embargo, la entrada de la nave en un bucle vertiginoso superior a una revolución por segundo provoca una situación crítica que pone en riesgo no solo la misión, sino las vidas de los astronautas.

Houston decide entonces desconectar el intercomunicador y se produce entonces la reacción inmediata de Jan, que acude al centro de control de misión para encararse con Deke Slayton. Tras amenazarle con explicar lo que ocurre a los periodistas que aguardan en el exterior de su casa, resume la precariedad de todo el programa espacial en una frase: "Solo sois un grupo de muchachos que se divierte con maquetas de madera de balsa, no tenéis nada bajo control". A diferencia de Neil, Jan verbaliza progresivamente el riesgo de muerte que planea sobre su hogar. La fractura entre la aventura espacial que protagoniza el primero y la tragedia doméstica que sufre la segunda se hace patente cuando Neil regresa herido a casa, tras el incidente con el simulador en Ellington. Incapaz de responder a las preguntas de su atribulada esposa, el astronauta abandona la escena una vez más. Minutos atrás, Jan ha tenido un breve encuentro en la calle con Pat White, todavía afectada por la pérdida de Ed en el incendio del Apolo 1. Como afirma Gleiberman, "es como si su misión consistiera en sentir todas las emociones que su marido encierra" (Gleiberman 2018).

La tensión entre los esposos estalla en julio de 1969, cuando Neil está a punto de salir de casa para dirigirse a Cabo Kennedy y subir a bordo del Apolo 11. Jan le recuerda que los hijos de Pat no volverán a ver a su padre, y se encara con Neil para que, al menos, se despidan de sus hijos y les explique que podría tratarse de su última conversación. Armstrong no puede evitar un frío tono de rueda de prensa al hablar con los niños, mientras les explica brevemente los peligros de la misión. Escenas antes, cuando los periodistas le preguntan qué le gustaría llevarse a Luna, el astronauta ha respondido con franqueza objetiva de ingeniero: "Si pudiera, llevaría más combustible".

Pese a su aparente dureza emocional, Neil mantiene en su interior una pugna entre dos sueños amenazados seriamente, el espacial y el doméstico, y en el cruce de ambos se encuentra su hija Karen. Así puede advertirse en el clímax de *First Man*,

cuando el astronauta se aparta unos metros de su compañero Aldrin y se aproxima al borde de un cráter para arrojar la pulsera de su pequeña. Neil la sostenía en sus manos durante el entierro de la pequeña, y la ha llevado consigo en el momento culminante de su viaje. Una vez concluida la producción de Chazelle, los hijos de astronauta no rechazaron esta licencia del guion: "Cuando el auténtico Armstrong realizó este paseo, el astronauta se negó a contar a su biógrafo cómo pasó aquellos minutos. De acuerdo con los productores de *First Man*, su familia quedó satisfecha con esta interpretación" (Koren 2018). Resulta significativo, además, que el momento en que Neil se encuentra sobre la Luna, en pie sobre el cráter, padre e hija se hallen al mismo tiempo ausentes de la Tierra por primera vez, más unidos que nunca pero al mismo tiempo separados de Jan.

#### *Reencuentro en el recinto de cuarentena*

La escena final de *First Man* muestra el reencuentro de Jan y Neil. Un panel de cristal separa a los dos personajes, pues el astronauta se encuentra confinado en el centro espacial de Houston mientras dura la cuarentena de veintiún días. Ninguno pronuncia palabra alguna. Al cabo de unos instantes, Neil besa sus dedos y toca el cristal, sobre la mano que su esposa ha extendido al otro lado.

La imagen de cierre resume el sufrimiento silencioso de ambos pero también su esfuerzo por encontrarse, pese a la barrera emocional que rodea a Neil. Por otro lado, Chazelle dedica el otro medio guion al sacrificio de Jan, iniciado con su decisión de afrontar el traslado a Houston como "una aventura". En el personaje femenino se condensa toda la tradición previa de esposas sacrificadas de astronautas iniciada con *Atrapados en el espacio*, cuando el programa Apolo aún estaba operativo, y tratada por última vez en el cine con *Apolo 13*. Como también sucede en el episodio "The Original Wives Club" de la serie *De la Tierra a la Luna*, el guion de Singer destaca de modo especial el papel de Pat White —y, en menor medida, de Marilyn See— como víctima de la presión provocada por el programa espacial en las esposas y familias de los astronautas. En este sentido, *First Man* supone un hito en el tratamiento del papel agri dulce, y en ocasiones trágico, representado por las mujeres en el sueño espacial norteamericano.



Gracias al personaje de Jan Armstrong, la *esposa del astronauta* adquiere una dimensión de mayor plenitud como arquetipo femenino específico del cine de viajes espaciales, dos años después del estreno de *Figuras ocultas*. Como también ocurre en el filme de Melfi, Damien Chazelle subraya los momentos de mayor tensión de Jan haciéndolos coincidir con referencias a acontecimientos históricos de especial turbulencia social. Así, mientras se encuentra en el salón familiar y escucha a través del intercomunicador los preparativos del lanzamiento del Gemini 8, en la televisión se ofrecen imágenes de la escalada militar en Vietnam. Otro tanto sucede la escena en que Neil regresa a casa herido tras el incidente del simulador: momentos atrás Jan ha salido a la calle para interesarse por Pat, aún en pleno duelo por su esposo, mientras un reportaje televisivo muestra las marchas contra el Pentágono y los cánticos contra el presidente Johnson. A través de estos iconos del *Anti-paraiso*, el filme extiende un marco social crítico con el *American dream* donde también se encuadra, de manera enfática, la relegación de la mujer en el acceso al sueño espacial.

Otro tanto sucede con el tratamiento de sectores sociales discriminados en sus opciones de prosperidad. El guion alude, concretamente, al descontento de las minorías afroamericana e hispana y a la reivindicación de los primeros, sumidos en una situación de precariedad que contrasta con el éxito nacional en la carrera espacial. Una vez que el programa Apolo ha alcanzado sus misiones culminantes, las manifestaciones de protesta aumentan en las inmediaciones de Cabo Cañaveral. En una escena, un cantante negro interpreta "Whitey on the Moon", de Gil Scott-Heron, con la imagen de un Saturno V de fondo<sup>158</sup>. Por otro lado, en las pancartas también se hace referencia al presupuesto desorbitante del programa espacial, uno de los argumentos esgrimidos por los detractores de la agencia en el Congreso. De este modo, Damien Chazelle compensa las luces y las sombras del sueño espacial en su filme, dentro del contexto de la segunda crisis del sueño americano. Este enfoque se encuentra más próximo a la visión social e histórica de Estados Unidos expresada por Norman Mailer ante los lectores de *Life* en la serie *Un fuego en la Luna*, en la que puso la gesta del Apolo en el contexto nacional del momento. En este sentido, podría decirse que *Elegidos para la gloria* es a la obra maestra de Tom Wolfe como *First Man* es a la de Norman Mailer.

---

<sup>158</sup> "I can't pay no doctor bill / but Whitey's on the Moon / Ten years from now I'll be payin' still / While Whitey's on the Moon" (No puedo pagar la cuenta del médico / Pero el Blanquito está en la Luna / Dentro de diez años aún la estaré pagando / Pero el Blanquito está en la Luna).

En el filme de Damien Chazelle, la pugna entre hogar doméstico y hogar nacional adquiere un tono impactante, jamás empleado en el género, mediante la historia del alejamiento y el reencuentro de dos esposos que han afrontado juntos la pérdida de un hijo. Desde este punto de vista puede entenderse la ausencia de la iconografía espacial y patriótica empleada en los *biopics* previos, *Elegidos para la gloria* y *Apolo 13*, de la que se aparta Chazelle para que resalte la vivencia interior del astronauta. En efecto, la banda sonora de Justin Hurwitz se aleja de referentes épicos como "Fanfare for the Common Man", y la fotografía de Linus Sandgren reserva sus momentos más inspirados para los recuerdos íntimos de Neil Armstrong.

Las escenas de los lanzamientos y maniobras espaciales introducen de modo efectivo al espectador en las carlingas y en los estrechos recintos de las cápsulas, mientras los efectos de sonido transmiten la sensación de que los astronautas habitan en una maquinaria de tejido vivo. Gracias a estos recursos, el elemento de exploración y aventura del género adquieren una nueva interpretación donde el paseo lunar se convierte más en una liberación individual que un logro nacional. Ciertamente, el filme no incluye el momento culminante del sueño transmitido por Kennedy<sup>159</sup>, pues Chazelle no llega a mostrar cómo los astronautas del Eagle plantan la "Old Glory" en el Mar de la Tranquilidad. La imagen hubiese restado importancia al verdadero objeto que debía permanecer para siempre sobre la superficie lunar: la pulsera de Karen.

A este respecto, ciertas críticas de políticos y del propio presidente Trump llegaron a acusar al filme de anti-patriotismo (Enjeti 2018). Si bien la bandera estadounidense aparece sobre la Luna y en otros momentos del filme, Koren subraya la preeminencia del ámbito doméstico y personal sobre la hazaña nacional:

*First Man* se basa en la biografía de Armstrong, y la historia del alunizaje se narra en los extremos íntimos de su vida: la muerte de Karen, su hija pequeña, ocho años antes de la llegada a la Luna, el trauma causado por la pérdida de sus amigos, y el miedo permanente de no regresar a casa con su esposa y sus dos hijos. Los espectadores pasan más tiempo en la

---

<sup>159</sup> Sí existe una referencia explícita a la formulación del sueño espacial pues, mientras Armstrong se encuentra en observación durante la cuarentena, un reportaje televisivo muestra la frase más emblemática del discurso de Kennedy de 1962 en la Universidad de Rice: "We choose to go to the Moon...".

cocina de los Armstrong que en la cápsula espacial que le lleva a la Luna  
(Koren 2018).

<b>First Man</b> Damien Chazelle, 2018				
PERÍODO EVOLUTIVO DEL AMERICAN DREAM: Quinta etapa. Sociedad ansiosa / Tercera etapa: Anti-paraíso			GÉNEROS DE REFERENCIA: <i>Biopic</i> . Búsqueda. Drama	
CLAVES SOCIO-NARRATIVAS	REFLEXIÓN ASOCIADA	TEMAS Y LUGARES COMUNES	ARQUETIPOS PARTICULARES	RECURSOS NARRATIVOS
<b>1. Prosperidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Discurso crítico sobre el valor de la exploración espacial, en cuanto empresa colectiva</li> <li>Comienzo de la exploración espacial como signo de expansión</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Identificación entre imaginario espacial clásico y sueño americano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Discusión social sobre el programa espacial como muestra de desarrollo tecnológico</li> <li>Iniciativa presidencial de situar un norteamericano en la Luna</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Discurso de Kennedy en Rice</li> <li>Manifestaciones en Cabo Kennedy</li> </ul>
<b>2. Viaje de fundación</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>El viaje lunar como emblema espacial de la frontera</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La Luna, segundo territorio de frontera espacial, objetivo final de los programas Gemini y Apolo</li> <li>El espíritu pionero en el cine espacial, asociado a la audacia del piloto de pruebas</li> <li>Vinculación entre viaje, desarrollo tecnológico y American dream</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Arquetipo del piloto de pruebas como pionero y del astronauta del Apolo como colono</li> <li>Peligros derivados del escenario hostil</li> <li>La NASA, promotora del viaje de expansión nacional: instalaciones de Cabo Kennedy y Houston</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trama de exploración</li> <li>Objeto: pisar la Luna</li> <li>Heroísmo individual, compensado con la amenaza de muerte</li> <li>Carlingas y cápsulas: vehículos</li> <li>Espacio ignoto peligroso, capacidad de improvisación</li> <li>Superficie lunar</li> </ul>
<b>3. Construcción del hogar doméstico</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Hogar familiar del astronauta: la cocina como centro de operaciones</li> <li>Subtrama Janet-Neil: tensión entre familia y deber profesional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Proyección mediática de los hogares americanos en la familia del astronauta</li> <li>La nostalgia como recurso emocional de reconstrucción histórica</li> <li>Armonización entre vida familiar y misión en el arquetipo del astronauta</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Hibridación entre drama y búsqueda</li> <li>Crisis en el arquetipo del astronauta familiar</li> <li>Coexistencia de la polaridad épica americana, no resuelta: un astronauta marcado por la pérdida</li> <li>See y White: dos astronautas fallecidos en accidentes</li> <li>Timber Cove: colonia de astronautas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Protagonismo híbrido en los astronautas de Gemini y Apolo: pilotos pioneros (Swigert) y astronautas colonos (Lovell, Haise)</li> <li>Trama: retorno al hogar familiar</li> <li>Familia del astronauta como dimensión emocional del relato y recurso de humanización</li> <li>La pulsera de Karen, en el cráter lunar</li> </ul>
<b>4. Construcción del hogar nacional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La exploración espacial como unidad de esfuerzos y talentos durante la guerra fría</li> <li>Presión de la NASA sobre los astronautas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La aeronáutica como componente épico de la astronáutica: Armstrong en las bases de Edwards y Ellington, piloto de X-15</li> <li>Implicación de los estamentos político, militar e industrial-tecnológico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Perfil heroico de los pilotos de pruebas en los tests de la NASA</li> <li>Perfil ambiguo de DK Slayton y Gilruth en la NASA: presión sobre los astronautas</li> <li>Liderazgo presidencial: Kennedy en imágenes de archivo</li> <li>Crisis políticas del Anti-paraíso</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Trama: retorno al hogar colectivo, simbolizado en el cráter lunar</li> <li>Dimensión épica del astronauta: testigo de hechos maravillosos</li> <li>Conflicto: esfera profesional-ámbito familiar del astronauta</li> <li>Manifestaciones ante Cabo Kennedy: crisis social</li> <li>Guerra de Vietnam en TV</li> </ul>
<b>5. Igualdad de oportunidades</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Papel secundario de personajes femeninos en la aventura espacial</li> <li>Papel inexistente de representantes de minorías étnicas y raciales en la aventura espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>La esposa del astronauta, vértice entre los ámbitos familiar y profesional de los astronautas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Janet: reivindicación del sacrificio de la esposa del astronauta ante su relegación en el programa espacial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Conflicto en el ámbito familiar de los astronautas: Janet-Neil</li> <li>Episodio de tensión Janet-DK Slayton durante el Gemini 8</li> <li>TV en el hogar de los Armstrong: Vietnam y marchas contra LBJ</li> <li>Subtrama de amistad Pat White-Janet Armstrong</li> </ul>

#### 9.4. Reflexión sobre el imaginario cinematográfico en la etapa del *Ídolo americano*

El cine de exploración espacial producido durante la etapa del *Ídolo americano* aparece de modo tardío, ya en la segunda década del siglo XXI, como un refrendo optimista del *ethos* frente al panorama apocalíptico reflejado por el cine y los medios de la cultura de masas.

En 2013, el género de viajes espaciales se reanuda con *Gravity*, cinta que recupera la mirada hacia y desde el cosmos como requisito para recuperar la Tierra, convulsa por una crisis económica, social y geopolítica. Las narrativas de la crisis, con sus reflexiones e imaginarios peculiares, aparecen también en títulos como *Interstellar* y *Tomorrowland* para abordar desde perspectivas complementarias las soluciones a las amenazas contra los hogares nacional y doméstico en la Norteamérica del nuevo milenio. En el primer caso, apelando al carácter *multiplanetario* de la especie humana y, en el segundo, desde la consideración del planeta como objetivo primordial de la exploración científica. Uno y otro filme plantean el concepto de prosperidad como un objetivo que, más de allá del *American dream*, debe extenderse al sueño de toda la humanidad en una suerte de hogar global, desde un enfoque de ecumenismo espacial característico de esta etapa concreta.

Los tres títulos son *blockbusters* de alto nivel en cuanto a valores de producción y factura estética, y en sus relatos se ofrece una imagen de la NASA como agente imprescindible para la exploración del espacio y, en consecuencia, para la superación de los escenarios críticos. En este sentido, el alcance del sueño espacial como parte del sueño americano también sería una condición para la sanación y elevación de la humanidad. Las claves tradicionales del *ethos* se mantienen a través de elementos narrativos como el viaje, presentado como agente de refundación del hogar: así sucede en la historia de Cuarón, donde un viaje personal se convierte en viaje de toda la humanidad, pero también en la de Nolan, que emplea el imaginario del *Dust Bowl* para apelar a un período de la historia en que los estadounidenses afrontaron la reconstrucción de sus hogares. En *Tomorrowland*, por otro lado, Bird retrotrae su relato a los años dorados del sueño espacial, cuando la iconografía espacial de los 50 y de los 60 prometía un futuro necesariamente próspero, con el fin de establecer un contraste con la esterilidad ominosa del presente, desprovisto del espíritu de aventura y

contemplación. Como los dos filmes previos, el optimismo se impone mediante una actitud acorde con los valores metafísicos del sueño americano, entre los cuales se cuenta la búsqueda de un equilibrio sostenible para las generaciones futuras.

La visión de la humanidad como especie multiplanetaria también aparece en *Marte*, el título de viajes espaciales que mayor atención ha recibido por parte de la NASA en la historia del cine. El filme de Ridley Scott hace realidad las teorías de colonización y terraformación marciana desarrolladas durante los años 90, al tiempo que da por supuesto el triunfo de la visión de exploración interplanetaria tripulada por encima de la visión geocéntrica de exploración mecánica, polaridad que ha marcado la historia de la agencia desde la extinción del programa Apolo. Los conceptos tradicionales del *American dream* como frontera, prosperidad y viaje reaparecen fortalecidos y revisados en la etapa del *Ídolo americano*, esta vez como superación a una crisis que —a diferencias de lo sucedido en periodos turbulentos como los años 30 o los 70— se plantea a nivel global.

Estas tres claves tradicionales —frontera, prosperidad y viaje— se revisitan en las producciones de este período desde una perspectiva nostálgica, asociada a los años del primigenio sueño espacial (los 50 y 60 en *Tomorrowland*), o de la propia carrera espacial (los 70 en *Interstellar* y en *Marte*). La nostalgia del futuro, tal como fue soñado en las primeras décadas de la exploración del espacio, es un elemento común en el cine de viajes espaciales del nuevo siglo que se emplea como recurso de conexión intergeneracional y que, al mismo tiempo, permite una reflexión sobre la búsqueda de la prosperidad a lo largo de la historia. De este modo, las referencias al pasado desde el presente, o incluso desde el futuro, permiten abordar de qué manera se intenta garantizar la prosperidad a las generaciones venideras. En el caso de *Figuras ocultas*, el escenario de la carrera espacial permite valorar la lucha por los derechos civiles en una época en que la sociedad estadounidense intentaba desplazar una doble frontera, tanto en el espacio como en el ámbito de las libertades fundamentales.

La perspectiva generacional que presenta el cine de viajes espaciales del momento permite, además, considerar la evolución de los imaginarios del viaje, de la prosperidad y de los hogares nacional y doméstico, tal y como se presentan en las reconstrucciones del sueño espacial. A la vuelta de siete décadas, los escenarios

cinematográficos han sustituido el enfoque militar y patriótico por un sentido de misión desprovisto del rigor institucional, abierto al beneficio de toda la humanidad. La desaparición de la figura presidencial como personaje en este tipo de cine es uno de los síntomas de este fenómeno, si bien iconos como John F. Kennedy —vinculados a la era pionera— reaparecen de manera excepcional como factor de unidad patriótica en los orígenes de la conquista espacial. La NASA y la bandera estadounidense, aún presentes en los títulos fundamentales del género, permanecen además como referentes del providencialismo inherente al sueño espacial y al sueño americano, aunque también extendidos a la prosperidad global y al ecumenismo espacial señalados previamente.

El auge del cine de viajes espaciales, experimentado en la segunda década del siglo, se ha visto reforzado gracias a dos factores científicos y tecnológicos. Por un lado, la recuperación de la "visión impulsada por programa" a través de los proyectos Orión y SLS, que han devuelto a la sociedad y a los espectadores la mirada hacia la Luna y Marte. En segundo lugar, la aparición de compañías espaciales privadas como Virgin Galaxy, Blue Origin o SpaceX. Este último fenómeno, pese a no reflejarse en el cine del momento, ha contribuido a vigorizar el sueño espacial mediante el planteamiento de nuevas fronteras y, al mismo tiempo, ha inspirado a las generaciones del nuevo siglo con unos retos e iniciativas particulares que, en esencia, remiten a los orígenes pioneros del propio *American dream*.



## PARTE IV

### CONCLUSIONES





Finalizada la exposición del análisis histórico, social y narrativo del imaginario filmico espacial, se ofrecen a continuación de manera sintética los resultados de la presente investigación sobre el *American dream* en el cine de exploración espacial entre 1950 y 2018. Las conclusiones han sido agrupadas en función de las etapas de evolución histórica del sueño americano, tal como fueron propuestas por Samuel, de manera que su enunciación resulte coherente y ordenada. La evolución del *ethos* discurre en paralelo con la Historia contemporánea y Historia del cine, de modo que el triple eje sociológico, histórico y artístico empleado en la metodología de esta tesis doctoral se aprecie asimismo en el capítulo final de resultados.

Las conclusiones que se ofrecen a continuación se resumen en dos: el sueño espacial es una parte integrante fundamental del sueño americano y el cine, como expresión artística del imaginario popular, ha contribuido a modelar ese sueño mediante una iconografía peculiar en la que se integran referentes sociales, antropológicos, estéticos y tecnológicos. A lo largo de las siete décadas que discurren entre *Con destino a la Luna* y *First Man*, el cine de exploración espacial ha proyectado las esperanzas de prosperidad del *ethos* estadounidense, expresadas en los viajes del futuro y del pasado mediante una narrativa nacional en continua realimentación con los sucesos históricos del país, con el desarrollo tecnológico aeroespacial y con las tendencias cinematográficas volcadas en los géneros populares de ficción. En definitiva, de estas conclusiones se deduce que las notas características del género de viajes espaciales de base verosímil —configurado en la década de los 90 y renovado en la segunda década del siglo actual— coincide con las claves socio-narrativas del sueño espacial en cuanto parte integrante del *American dream*.

A estas dos conclusiones generales se añade una tercera que se desprende de las anteriores, y que se inserta en el campo de los Estudios Culturales: en cuanto fenómeno artístico, el cine de exploración espacial constituye una herramienta metodológica válida para las investigaciones sociológicas, históricas y antropológicas en torno al imaginario cultural de la sociedad estadounidense, dentro del arco cronológico que se extiende entre los años de la Guerra Fría y la segunda década del nuevo milenio.

A continuación se exponen las conclusiones específicas de esta investigación, correspondientes a cada etapa histórica considerada.

## **1. Conclusiones sobre el imaginario cinematográfico del *American dream* en los primeros años de la guerra fría (1945-1960)**

1.1. Gracias al cine, con el apoyo de la televisión y de la prensa gráfica, la exploración espacial se incorpora al *American dream* como parte esencial del imaginario popular estadounidense a lo largo de los años 50.

1.2. Durante la segunda etapa evolutiva del *ethos*, acotada entre la posguerra y 1960, el sueño espacial deja de ser un referente fantástico para transformarse en una auténtica extensión del sueño americano, en un reto social, tecnológico y patriótico al mismo tiempo.

1.3. Debido a las tensiones provocadas por la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, el concepto de exploración espacial se equipara con el de carrera espacial en un cosmos militarizado. En este contexto de amenaza al sueño americano de los 50 también toma cuerpo el sueño espacial. Como consecuencia, el cine refleja la presencia del ser humano en el espacio asociada por una lado a la prevención de la amenaza contra el hogar nacional y el doméstico y, por otro lado, a un proyecto que requiere una importante inversión tecnológica y estratégica. Hollywood proyecta en el futuro el sueño espacial cuando aún no ha comenzado los vuelos tripulados al espacio, iniciando la construcción de un imaginario que, con el tiempo, superaría las expectativas tecnológicas reales.

1.4. Durante el período 1945-1960, la prosperidad —objeto último del sueño americano— toma forma en el sueño espacial a través de un triple reto: alcance del liderazgo científico mundial, la expansión y dominio del cosmos y, finalmente, la garantía defensiva de la frontera nacional en un escenario bélico vital. En este contexto, *Con destino a la Luna* reflejó en su trama las posibilidades del presente de cara a una aventura lunar que, según sus inspiradores, solo sería posible mediante una alianza entre científicos, militares, inversores privados e ingenieros aeronáuticos.

1.5. El segundo filme representativo del momento, *La conquista del espacio*, refleja dos de los objetivos de la futura expansión cósmica: la construcción de una estación orbital en torno a la Tierra y la realización de misiones interplanetarias. Este filme recogió la visualización del escenario tecnológico previamente difundida por *Collier's*, gracias a los diseños de Bonestell y a las previsiones de Ley y Von Braun, entre otros. Como en el filme *Con destino a la Luna*, el espacio aparece como un escenario militarizado, si bien esta vez no aparecen referencias explícitas a la guerra fría ni apelaciones a la defensa patriótica. Tanto la estación orbital como la tripulación de la nave a Marte cuentan con integrantes de otros países, si bien el mando de ambas corresponde a un oficial norteamericano.

1.6. La identificación entre misión espacial y expansión del hogar nacional se produce de manera absoluta en ambas producciones. El elemento del hogar doméstico, sin embargo, presenta algunas limitaciones en cuanto expresión del sueño americano, pues en los dos casos se trata de tentativas y breves viajes de la futura exploración. *Con destino a la Luna* se centra especialmente en el viaje y en los arquetipos del pionero, mientras *La conquista del espacio* presenta a unos colonos de la órbita terrestre convertidos en pioneros en suelo marciano. Este filme también presenta dos elementos característicos del hogar doméstico en cuanto clave del *American dream*: la esperanza de una colonización futura y la posibilidad de cultivar la tierra sobre suelo marciano.

1.7. El sentido de misión y el providencialismo aparecen en estos filmes como claves inseparables del sueño americano en las dos aventuras espaciales. El segundo filme, con todo, muestra una tensión en torno a la superación de la frontera, vinculada tradicionalmente al providencialismo del sueño americano, parece enfrentar a la

generación del pasado con la generación futura, que terminará imponiéndose sobre la anterior.

1.8. *La conquista del espacio* abre a los nuevos aliados norteamericanos —Japón y Austria— la posibilidad de compartir en el futuro la exploración del cosmos, bajo el liderazgo estadounidense. En este filme, la composición internacional de la nave sugiere una alusión a la diversidad del sueño americano. Por otro lado, la igualdad de oportunidades en su acceso por parte de la mujer o de otros colectivos étnicos —afroamericano y latino especialmente— no se contempla.

1.9. Durante los años 50, Hollywood abandona la línea de verosimilitud científica en el espacio tras la escasa popularidad de *La conquista del espacio*, para inclinarse por fantasías espaciales que, frecuentemente, derivaban en tramas de invasión y desastre. El resultado de este abandono de la exploración espacial de base posible abrió un paréntesis de trece años en el género que se cerraría con el estreno de *2001: un odisea del espacio* en 1968.

1.10. Las dos producciones de Pal contribuyeron a popularizar por primera vez en el imaginario social del país un sueño espacial posible, vinculado al *ethos* del *American dream*. Este sueño quedó proyectado en forma de una nueva frontera cuyo alcance resultaba vital para la defensa nacional, pero también para la pervivencia de la continua aventura nacional.

## **2. Conclusiones sobre el imaginario cinematográfico del *American dream* durante los años de la carrera espacial y las décadas del *Anti-paraíso* (1961-1980)**

2.1. Durante la tercera etapa evolutiva del *American dream*, situada entre 1961 y 1980, la conquista del espacio deja de ser un proyecto en el imaginario norteamericano para adquirir presencia histórica, concretada su culminación en el reto de Kennedy de situar un hombre en el espacio antes de 1970.

2.2. A medida que se produce el avance de los programas espaciales durante la década de los 60, se advierte el desinterés de Hollywood por el cine de exploración espacial

verosímil, por otro lado compensado con la proliferación de producciones de ciencia-ficción fantástica. Este fenómeno coincide con la dislocación entre la realidad del programa espacial y el imaginario espacial soñado por la audiencia, más inclinado hacia el futuro que hacia el presente. El filme representativo del momento, *2001: una odisea del espacio*, relata una historia proyectada treinta y tres años adelante en la exploración espacial, dentro de un contexto entusiasta ante la cercana culminación del programa Apolo.

2.3. En el cine fantástico de ciencia-ficción se advierte una visión del espacio contagiada por el pesimismo belicista, en ocasiones marcada por el apocalipsis tecnológico. Estas notas que contrastan con el optimismo de las series televisivas, centradas en la exploración del cosmos. La visión espacial negativa se enmarca en los fenómenos contraculturales que surgen a finales de la década de los 60, y que originarán un replanteamiento de los valores y claves del sueño americano en la década siguiente.

2.4. Coincidiendo con el éxito del programa Apolo, la NASA se implica en el asesoramiento científico de títulos cinematográficos entre los que sobresalen *2001* y *Atrapados en el espacio*. En este último se emplea tecnología del momento y el propio logo de la agencia aparece por primera vez en un filme. Sin embargo, la restricción de los proyectos de la agencia que domina la década de los 70 abrió un período de desencanto hacia los hitos de la exploración del cosmos, que conllevaría el retroceso de la frontera espacial desde la Luna hasta la órbita terrestre, mientras los viajes interplanetarios se reservaban a misiones no tripuladas.

2.6. En el resto de la década de los 70 no sobresalen títulos de ciencia-ficción de base realista. Se trata de un retroceso en el imaginario cinematográfico de exploración del espacio como consecuencia de la mencionada restricción del concepto de viaje, clave socio-narrativa que materializa la idea de expansión propugnada por el *American dream*.

2.7. *Capricornio 1*, único título destacable en los 70, refleja las tendencias contraculturales en los géneros populares de ficción y la desconfianza derivada ante los poderes y símbolos del hogar nacional, entre ellos las agencias estatales como la NASA o proyectos en otro tiempo considerados como patrióticos, como el programa espacial.

El filme también refleja un desvío de la exploración tecnológica como foco de atención nacional, más centrado en las teorías de la conspiración alentadas por el caso Watergate y en el poder de la industria de armamento durante la guerra de Vietnam.

2.8. Los tres títulos representativos del período componen un eje del declive experimentado por el género de viajes espaciales verosímiles entre 1961 y 1980: del entusiasmo por el futuro espacial en *2001: una odisea del espacio*, al presente incierto de la NASA en *Atrapados en el espacio*, para finalizar con la impotencia tecnológica ante los viajes interplanetarios en *Capricornio 1*.

2.9. A finales de los 70 se produce una desvinculación entre sueño espacial y sueño americano, como resultado del avance del *Anti-paraiso*. En la mencionada tríada cinematográfica, el progreso científico y la exploración espacial abandonaban progresivamente su vínculo con el concepto de prosperidad. Al mismo tiempo, hogar nacional y hogar doméstico quedaban también desvinculados. En 1969, año del Apolo 11, *Atrapados en el espacio* anticipa la desunión entre la Presidencia de la nación, la administración de la NASA y los astronautas del programa como reflejo de la descomposición del sueño espacial. La unidad del hogar nacional en torno al imaginario espacial desaparece finalmente en *Capricornio 1*, invadido en los 70 por la retórica cínica de políticos y burócratas en la agencia.

2.10. En los títulos de John Sturges y Peter Hyams, la clave socio-narrativa del hogar doméstico experimenta una evolución desde el protagonismo de los astronautas como pioneros hasta el énfasis en sus familias y, de manera especial, en sus esposas. *Atrapados en el espacio* pone en evidencia el uso de estereotipos femeninos de la mujer como apoyo emocional de los héroes espaciales y referente de estabilidad para la imagen patriótica del programa. *Capricornio 1*, por su parte, lleva el arquetipo de la esposa del astronauta hasta el extremo de la victimización. La igualdad de oportunidades en el acceso al sueño espacial no se refleja en el futuro espacial imaginado por Kubrick ni en el presente real o alegórico de Sturges y Hyams, tanto para la mujer como para las minorías étnicas y raciales del país.

2.11. El eje constituido por los tres filmes describe, finalmente, un arco desde el optimismo de *2001* hasta la amargura de *Capricornio 1*, filme que muestra el desvanecimiento del sueño espacial a través de su frustración en la generación futura.

### **3. Conclusiones sobre el imaginario cinematográfico del *American dream* durante los años del renacimiento patriótico (1981-1990)**

3.1. Durante los años 80 se experimenta la consolidación de la aventura espacial como parte del escenario sociocultural americano, gracias a las novelas de Tom Wolfe y Norman Mailer sobre el proyecto Apolo. El autor de *Lo que hay que tener* proporcionó el sustrato épico a la narrativa espacial, estancada en el *thriller Atrapados en el espacio*. Concretamente, la novela de Wolfe aparece en un momento de vuelco social, desde el *Anti-paraíso* de las décadas previas hacia el renacimiento patriótico de los 80.

3.2. La adaptación de la novela en el filme *Elegidos para la gloria*, llevada a cabo en forma de *biopic* colectivo, contribuyó a insertar el cine de viajes espaciales en el imaginario del sueño americano. Para ello apela a la épica de los pioneros y colonos del wéstern y del melodrama tradicional de Hollywood. Además, el filme también supuso el primer caso de dramatización cinematográfica de la historia espacial, pues los siete astronautas del Mercury aparecían retratados en el filme como héroes nacionales.

3.3. *Elegidos para la gloria* constituye el único ejemplo de producción cinematográfica sobre viajes espaciales desde un tratamiento plausible o histórico. Pese a la fría acogida del filme por parte del público, el filme alcanzó la posición 33ª en el ranking de recaudación de 1983 y se convirtió en una referencia narrativa para el cine de viajes espaciales. En lo sucesivo, la verosimilitud de una aventura en el espacio —histórica o plausible— debía ofrecer un aspecto similar a la acción y factura visual de *Elegidos para la gloria*. En lo que respecta al imaginario espacial norteamericano, el título de Kaufman consiguió en los años 80 lo que Hollywood fue incapaz de lograr durante la carrera espacial: la recreación del programa espacial mediante el género de aventuras.

3.4. *Elegidos para la gloria* proporcionó, además, un puente intergeneracional entre dos épocas separadas por el largo paréntesis contracultural. El filme fusionó en el arquetipo



del astronauta del Mercury los dos polos heroicos de la aventura tradicional: el pionero solitario individualista y el colono hogareño entregado a su comunidad. John Glenn encarnó este nuevo arquetipo épico, referente en los títulos de las décadas próximas. Gordon Cooper, por otro lado, destacaba en el filme como un segundo líder que encarnaba un tipo heroico más acorde con el renacimiento patriótico, integrador de los roles de guerrero, patriarca y empresario.

3.5. La película de Kaufman denunció la relegación e instrumentalización de las esposas de los astronautas, cuya contribución al sueño espacial no se vio compensada con su propio acceso a la aventura. *Elegidos para la gloria* reivindica el sacrificio de las esposas, si bien no destaca la contribución de las mujeres al progreso científico y tecnológico de la carrera espacial. Tampoco existen referencias a la desigualdad en el acceso al sueño espacial por parte de ciudadanos pertenecientes a otros grupos étnicos, sociales o raciales diferentes del blanco protestante anglosajón, tipo social al que pertenecían los siete astronautas del Mercury.

#### **4. Conclusiones sobre el imaginario cinematográfico del *American dream* durante los años de la *Sociedad ansiosa* (1991-2000)**

4.1. En esta etapa se produce la consolidación del género cinematográfico moderno de viajes espaciales, que presenta plenamente desarrolladas las claves propias del sueño espacial de acuerdo con las claves socio-narrativas del *American dream*.

4.2. Durante los años 90 se da un predominio del pragmatismo escéptico, que coexiste con una postura de pesimismo social ante empresas o retos colectivos como la carrera espacial. El cine de contenido político se contagia de este espíritu de indiferencia, adoptando como resultado una valoración al mismo tiempo positiva y negativa de las instituciones y poderes del Estado. El momento coincide con la paralización de la Iniciativa de Exploración Espacial y la consiguiente detención de los planes del programa espacial tripulado. El arranque de la década presenta un perfil bajo para el sueño espacial, mientras los informes de la NASA señalaban las inseguridades del programa, el Congreso se mostraba reticente ante el programa y la agencia alcanza con sus momentos más bajos en la valoración popular de su gestión.

4.3. Transcurrida la primera mitad de los 90 se produce un resurgimiento del cine de exploración espacial con el estreno de *Apolo 13* en 1995, un *biopic* que recupera los valores pioneros de la astronáutica estadounidense y que abrirá una primera edad dorada del género. La producción cinematográfica aparece en un momento en que la frontera de las misiones espaciales se ha estabilizado en la órbita terrestre y, al mismo tiempo, supone una toma de conciencia histórica en el 25º aniversario de un viaje lunar que destaca por su heroicidad en el imaginario popular. La recreación de la carrera espacial, o su uso como referente histórico, se afianza como tendencia de producción con la serie *De la Tierra a la Luna*, primera serie de la HBO con criterios de calidad cinematográfica.

4.4. En 1996, la reactivación de la exploración no tripulada de Marte y el hallazgo de posibles pruebas de estructura paleobiológica marciana abre una segunda tendencia en las ficciones filmicas, desarrollada en torno a la astrobiología. El momento coincide con la película *Contact*, basada en el *best-seller* de Carl Sagan, que presenta a la científica Ellen Arroway convertida en la primera viajera cósmica.

4.5. La reactivación de la exploración espacial en el cine se refuerza con el anuncio efectuado a finales de década del retorno al espacio de John Glenn a bordo de la lanzadera *Discovery*. El evento coincide con la cota de aprobación popular más alta jamás alcanzada por la agencia, 78 por ciento, y con un esfuerzo de sus directivos por promover su imagen corporativa a través de los medios. Prueba de este interés fue el asesoramiento científico prestado en las producciones de *Deep Impact* y *Armageddon* en 1998, y *Misión a Marte* y *Space Cowboys* en 2000, cuatro filmes que presentaban un perfil heroico de la agencia.

4.6. La exploración de Marte mediante misiones tripuladas se reactivó en el cine de ficción durante el último año de la década a través de dos películas gemelas, *Misión a Marte* y *Planeta rojo*. Las producciones basaban sus relatos en el plan *Mars Direct*, hipótesis operativa de Robert Zubrin —fundador de la Sociedad de Marte—, que proponía la reactivación de la exploración espacial mediante misiones de colonización marciana. La propuesta de Zubrin, asesor del primer filme, se fundamentaba a su vez en la tesis de la frontera de Frederick Turner, que asocia la supervivencia y progreso de la civilización norteamericana en la continua expansión del hogar nacional y en la

pervivencia del afán explorador. Finalmente, *Space Cowboys* cerró la década con un relato nostálgico sobre el espíritu de *lo que hay que tener* a finales de siglo, una vez concluida la guerra fría.

4.7. El afianzamiento del género de viajes espaciales en los 90 se produce, en parte, gracias a la condición de blockbuster de los títulos de referencia. La calidad de producción de los filmes, el verismo de sus efectos especiales y el esfuerzo de verosimilitud científica provocó, además, una reactivación del sueño espacial como parte esencial del moderno sueño americano. El cine espacial contribuyó a despertar el afán por la exploración cósmica en una *sociedad ansiosa*, y para ello se valió de géneros diversos como el *biopic*, el melodrama, la comedia o el *thriller*, siempre sobre el denominador común de la aventura. Paradójicamente, el programa espacial se estabiliza definitivamente en la baja órbita terrestre.

4.8. Los siete títulos de referencia de esta década recuperan las referencias al espíritu pionero de la carrera espacial, expresado en la doble dimensión del hogar nacional y doméstico así como en el viaje de fundación o refundación. Además, se potencia la condición de la exploración espacial como elemento esencial de la prosperidad, objetivo último del sueño americano. La NASA contribuye a la recuperación del vínculo entre sueño americano y sueño espacial mediante el asesoramiento científico de los siete *blockbusters*. Como contrapartida, la agencia obtiene la promoción de su imagen corporativa a través de un acuerdo con Hollywood que ponía en valor sus aportaciones en el terreno de la investigación tecnológica, la innovación científica y la estrategia geopolítica.

4.9. La primera edad dorada del cine de viajes espaciales supone, asimismo, un incentivo del sentido de misión para la conciencia nacional de los espectadores del momento, después de dos décadas de aridez para el género.

4.10. En los relatos espaciales del momento se dieron algunos pasos para equilibrar el acceso de las mujeres y de las minorías étnicas a la realización del sueño espacial, sin embargo la mayor parte de los viajeros, tripulantes o científicos del espacio continuaron respondiendo al patrón protagonista masculino, blanco y anglosajón.

4.11. En los siete títulos se aprecia, finalmente, la presencia del componente

intergeneracional mediante una apelación al imaginario popular de los 60 y de los 70 con objeto de despertar su espíritu en la generación de los 90, pese a tratarse de una época en que la agencia se desmarca de las misiones tripuladas.

## **5. Conclusiones sobre el imaginario cinematográfico del *American dream* durante la etapa del *Ídolo americano* (2001-2018)**

5.1. El cine de exploración espacial experimenta una nueva edad dorada durante la segunda década del nuevo siglo, como un refrendo optimista del *ethos* frente al panorama apocalíptico reflejado por el cine y los medios de la cultura de masas a partir de 2011. El género, consolidado en la etapa previa, experimenta un resurgimiento donde las claves del sueño espacial se renuevan bajo el influjo de un período crítico para el *American dream*.

El género se reanuda con *Gravity* tras un paréntesis de trece años, mediante un relato que recupera la mirada hacia y desde el cosmos como requisito para recuperar una Tierra, convulsa por una crisis económica, social y geopolítica. En esta etapa, las producciones cinematográficas han supuesto una toma de conciencia histórica sobre el espíritu de aventura nacional promovido desde los primeros programas espaciales, espíritu que se aprecia como un valor que debe recuperarse.

5.2. Las reflexiones e imaginarios peculiares de las narrativas de la crisis aparecen asimismo en títulos como *Interstellar* y *Tomorrowland* para abordar, desde perspectivas complementarias, soluciones a las amenazas contra los hogares nacional y doméstico en la Norteamérica del nuevo milenio. *Interstellar*, mediante una apelación al carácter *multiplanetario* de la especie humana. *Tomorrowland*, desde la consideración del planeta como objetivo primordial de la exploración científica. Ambos filmes plantean el concepto de prosperidad como un objetivo que, más de allá del *American dream*, se extiende al sueño de toda la humanidad en una suerte de hogar global, desde un enfoque de ecumenismo espacial característico de esta etapa concreta.

5.3. *Gravity*, *Interstellar* y *Tomorrowland*, estrenadas entre 2013 y 2015, son *blockbusters* que ofrecen una imagen de la NASA como agente imprescindible para la exploración del espacio y, en consecuencia, para la superación de los escenarios

críticos. En este sentido, el alcance del sueño espacial como parte del sueño americano también sería una condición para la sanación y elevación de la humanidad. Los conceptos tradicionales del *American dream* como frontera, prosperidad y viaje reaparecen fortalecidos y revisados en la etapa del *Ídolo americano*, esta vez como superación a una crisis que —a diferencias de lo sucedido en periodos turbulentos como los años 30 o los 70— se plantea a nivel global.

5.4. Los tres títulos presentan las claves tradicionales del *ethos* a través de elementos narrativos como el viaje, presentado como agente de refundación del hogar. Además, los filmes apelan a imaginarios críticos del *American dream* como el *Dust Bowl*, o a los iconos nostálgicos del sueño espacial de los 60, como sucede en *Interstellar* y *Tomorrowland*. En esta trilogía inicial, el optimismo se impone mediante una actitud acorde con los valores metafísicos del sueño americano, entre los cuales se cuenta la búsqueda de un equilibrio sostenible para las generaciones futuras.

5.5. La visión de la humanidad como especie multiplanetaria también aparece en *Marte*, título de viajes espaciales que mayor atención ha recibido por parte de la NASA en la historia del cine. Además, el filme hace realidad las teorías de colonización y terraformación marciana desarrolladas durante los años 90, al tiempo que da por supuesto el triunfo de la visión de exploración interplanetaria tripulada por encima de la visión geocéntrica de exploración mecánica, polaridad que ha marcado la historia de la agencia desde la extinción del programa Apolo.

5.6. La nostalgia del futuro, tal como fue soñado en las primeras décadas de la exploración del espacio, se emplea como recurso de conexión intergeneracional en el cine de esta segunda edad dorada. De este modo, las referencias al pasado desde el presente, o incluso desde el futuro, permiten abordar de qué manera se intenta garantizar la prosperidad a las generaciones venideras. En el caso de *Figuras ocultas*, el escenario de la carrera espacial permite valorar la lucha por los derechos civiles en una época en que la sociedad estadounidense intentaba desplazar una doble frontera, tanto en el espacio como en el ámbito de las libertades fundamentales.

5.7. En esta segunda edad dorada el género se advierte un importante avance en la igualdad de acceso de las mujeres al sueño espacial, de acuerdo con la proporción mayoritaria de protagonistas femeninas en papeles de liderazgo, tanto al frente de

tripulaciones como en el desempeño de tareas científicas y tecnológicas. Otro tanto sucede en la composición de las propias tripulaciones y de los equipos científicos, en la que se muestra un equilibrio de procedencias étnicas y culturales de acuerdo con la propia composición de la sociedad estadounidense. En este sentido, destaca la reivindicación histórica de las mujeres afroamericanas en el filme *Figuras ocultas*, y la incorporación de astronautas y científicos latinos y asiáticos a los programas espaciales.

5.8. A la vuelta de siete décadas, los escenarios cinematográficos han sustituido el enfoque militar y patriótico por un sentido de misión desprovisto del rigor institucional, abierto al beneficio de toda la humanidad. La desaparición de la figura presidencial como personaje en este tipo de cine es uno de los síntomas de este fenómeno, con excepción de iconos de la era pionera como John F. Kennedy. La NASA y la bandera estadounidense aún se encuentran presentes en los títulos fundamentales del género, como referentes del providencialismo inherente al sueño espacial y al sueño americano,.

5.9. El auge del cine de viajes espaciales experimentado en la segunda década del siglo se vio reforzado gracias a dos factores científicos y tecnológicos: la recuperación de la "visión impulsada por programa" y la aparición de compañías espaciales privadas como Virgin Galaxy, Blue Origin o SpaceX. Este último fenómeno, pese a no reflejarse en el cine del momento, ha contribuido a vigorizar el sueño espacial pionero en las audiencias estadounidenses mediante el planteamiento de nuevas fronteras.



## PARTE V

### BIBLIOGRAFÍA





A Remote That Broke All the Records. (1969, 28 de julio). *Broadcasting Magazine*. Reportaje  
Recuperado de  
<https://www.broadcastingcable.com/news/news-articles/remote-broke-all-records/110227?rssid=20065>

Abbott, Carl (2015). *Imagined Frontiers: Contemporary America and Beyond*. Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma Press.

Adams, Guy y Balfour, Danny (2009). *Unmasking Administrative Evil*. Nueva York: M.E. Sharpe.

Adams, James Truslow (1931). *The Epic of America*. Boston: Little, Brown.

Adams, Laura (1976). *Existential Battles: The Growth of Norman Mailer*. Athens, Ohio: Ohio University Press.

Aldrin, Buzz y Abraham, Ken (2018). No dream Is Too High. Life Lessons From a Man Who Walked on the Moon. Washington, D.C.: National Geographic.

Aldrin, Buzz (2000). Foreword, En Wachhorst, Wyn. *The Dream of Spaceflight* (xiii-xvi) Nueva York: Basic Books.

Allen, Michael (2008). From the Earth to the Moon. En Gary R. Edgerton y Jones, Jeffrey P. Jones (Eds.). *The Essential HBO Reader* (116-124). Lexington: The University Press of Kentucky.

Allen, Michael (2009). *Live from the Moon. Film, Television and the Space Race*. Nueva York: Taurus.

Álvarez Gómez, Raúl (2018). *Batman, el héroe*. Madrid: Rialp.

Arnold, Gordon B. (2013). *Projecting the End of the American Dream: Hollywood's visions of U.S. Decline*. Santa Barbara, California: Praeger.

Bach, Natasha (2017, 15 de diciembre). Jeff Bezos Shows Off What It's Like to Ride Blue Origin's New Rocket Capsule into Space. *Fortune*.  
Recuperado de  
<http://fortune.com/2017/12/15/jeff-bezos-blue-origin-space-flight-capsule/>

Barber, James (2015, 22 de mayo). How NASA Helped Make Tomorrowland. *Military.com Network*.  
Recuperado de  
<https://www.military.com/undertheradar/2015/05/how-nasa-helped-make-tomorrowland>

Barbour, John (1969). *Footprints on the Moon*. Nueva York: The Associated Press.

Bardavío, José María (1977). *La novela de aventuras*. Madrid: SGEL.

Beggs, James M. (1982, 24 de junio). NASA's Space Station. *Congressional Record, Senate*, 15133-15143. Discurso pronunciado ante el Detroit Economic Club y la Detroit Engineering Society el 23 de junio de 1982.

Recuperado de

<https://www.gpo.gov/fdsys/pkg/GPO-CRECB-1982-pt11/pdf/GPO-CRECB-1982-pt11-6-1.pdf>

Belluomini, Lance y Dunn, George A. (2017). Love, Value and the Human Destiny in *Interstellar*. En Eberl, Jason T. y Dunn A., George (Eds.) *The Philosophy of Christopher Nolan* (47-60). Londres: Lexington Books.

Bergaust, Erik (1976). *Wernher von Braun*. Washington DC: National Space Institute.

Billings, Lee (2015, 2 de octubre). Humans Missions to Mars Will Look Completely Different from The Martian. *Scientific American*.

Recuperado de

<https://www.scientificamerican.com/article/human-missions-to-mars-will-look-completely-different-from-the-martian/>

Binelli, Mark (2007, 3 de mayo). Q&A: Tom Wolfe. The Author Reflects on His Past, God and Society. *Rolling Stone*.

Recuperado de

<http://www.rollingstone.com/culture/features/tom-wolfe-20070503>

Bird, Brad (2015, 13 de octubre). Back to the Future: Brad Bird on Tomorrowland's Deleted Scenes, Incredible 2's Progress and Animated Prologues. *Oh My Disney*.

Recuperado de

<https://ohmy.disney.com/insider/2015/10/13/back-to-the-future-brad-bird-on-tomorrowlands-deleted-scenes-incredibles-2s-progress-and-animated-prologues/>

Biskind, Peter (2000). *Seeing is Believing. Worrying and Love the Fifties*. Nueva York: Henry Holt.

Biskind, Peter (2012). *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama.

Bordwell, David (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Times*. Berkeley: University of California Press.

Borman, Frank y Serling, Robert (1988). *Countdown: A Autobiography*. Nueva York: Silver Arrow Books.

Brake, Mark (2013). *Alien Life Imagined: Communicating the Science and Culture of Astrobiology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brandt, Anthony (1981). The American Dream. *The American Heritage Magazine. Collections, Travel, and Great Writing on History*, 32(3).

Recuperado de

<http://www.americanheritage.com/content/american-dream?page=2>

Brereton, Pat (2008). Ireland's America: a case study of Sheridan's In America (2002) and Get Rich or Die Tryin (2005). *Studies in European Cinema*, 5(1), 45-53.

Recuperado de

[http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1386/seci.5.1.45\\_1](http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1386/seci.5.1.45_1)

Breznican, A. (2000, 7 de agosto). NASA Consultants Introduce Hollywood to the Stars. *Space.com*. (Citado en Kirby 2011: 242).

Recuperado de

[http://space.com/sciencefiction/movies/cowboys\\_nasa\\_hollywood\\_000807\\_wg.html](http://space.com/sciencefiction/movies/cowboys_nasa_hollywood_000807_wg.html)

Brody, Dave (2015, 1 de octubre). Making The Martian. Exclusive Interview with Director Sir Ridley Scott. *Space.com*.

Recuperado de

<http://www.space.com/30644-making-the-martian-ridley-scott-exclusive-interview.html>

Browne, David (2007, 8 de junio). Rolling Stone at 50: How Tom Wolfe Helped Create New Journalism. *Rolling Stone*.

Recuperado de

<http://www.rollingstone.com/culture/features/how-tom-wolfe-helped-create-new-journalism-w486520>

Bryant, Jennings, Thompson, Susan, y Flinkea, Bruce (2013). *Fundamentals of Media Effects*. Long Grove, Illinois: Waveland.

Brzezinski, Matthew (2007). *Red Moon Rising*. Nueva York: Henry Holt.

Burns, Bob (2002). Memories of George Pal. *Cinefantastique*, 34(5), 50-57.

Burns, Bob (2002). *Classic Cinema, Timeless TV. Retro Radio*. Albany, Georgia: Bear Minor Media.

Burrows, William (1998). *This New Ocean*. Nueva York: Random House.

Burstyn, Ellen (2006). *Lessons in Becoming Myself*. Nueva York: Riverhead Books.

Butsch, Richard (2001). American Movie Audiences of the 1930s. *International Labor and Working-Class History*, 59, 106-120.

Carroll, Joseph (2006, 30 de junio). Public Divided Over Money Spent on Space Shuttle Program. *Gallup*.

<http://news.gallup.com/poll/23545/public-divided-over-money-spent-space-shuttle-program.aspx>

Shuttle Discovery rockets into orbit (1998, 29 de octubre).

*CBS News*. Reportaje.

Recuperado de

[http://www.cbsnews.com/network/news/space/STS-95\\_Archive.txt](http://www.cbsnews.com/network/news/space/STS-95_Archive.txt)

Charity, Tom (1997). *The Right Stuff*. Londres: British Film Institute.

Clarens, Carlos (1967). *An Illustrated History of the Horror Films*. Nueva York: Capricorn Books.

Clark, Mark (2011). Pets or Meat: Alien, Aliens and the Indifference of the Gods. En Hogan, David J. (Ed.). *Science Fiction America. Essays on SF Cinema* (233-245). Jefferson, Carolina del Norte: McFarland.

Coyne, Michael (2008). *Hollywood Goes to Washington: American Politics on Screen*. Londres: Reaktion Books.

Cullen, Jim (2003). *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped the Nation*. Oxford: Oxford University Press.

David, Leonard (2016, 12 de septiembre). Remembering a Big Scoop about A Small Rock. *Space News*.

Recuperado de

<http://www.spacenewsmag.com/feature/remembering-a-big-scoop-%E2%80%A8about-a-small-rock/>

Dawson, J. (2000, 7 de abril). Dread Planet. *Guardian*, p. 10.

Day, Dwayne A. (2010, noviembre). Secrets of the Red Planet. *The Space Review. Essays and Commentary about the Final Frontier*.

Recuperado de

<http://www.thespacereview.com/article/1718/1>

De Monchaux, Nicholas (2011). *Spacesuit. Fashioning Apollo*. Cambridge, Massachussetts: Massachussetts Institute of Technology.

*Mission to Mars* (2000). Entrevista con Brian De Palma. Burbank, California: Touchstone Pictures.

Dixon, Wheeler W. (2003). *Visions of the Apocalypse: Spectacles of Destruction in American Cinema*. Nueva York: Wallflower Press.

\_\_\_\_\_ (2004). *Film and Television after 9/11*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.

\_\_\_\_\_ (2016). *Hollywood in Crisis or: The Collapse of the Real*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Donovan, Barna (2011). *Conspiracy Films. A Tour of Darck Places in the American Conscious*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland.

Easterbrook, Gregg (2004). *The Progress Paradox: How Life Gets Better While People Gets Worse*. Nueva York: Random House.

Back at the Ranch. A Look behind the Scenes. *Space Cowboys* (2000). Entrevista con Brian Welch. Hollywood: Warner Brothers.

Ebert, Roger (2000). *I Hated, Hated, Hated This Movie*. Kansas City, Misuri: Andrew McMeel Publishing.

Eller, Claudia (1995, 8 de marzo). Average Cost of Making, Marketing Movie Soars. *Los Angeles Times*.

Recuperado de

[http://articles.latimes.com/1995-03-08/business/fi-40252\\_1\\_average-cost](http://articles.latimes.com/1995-03-08/business/fi-40252_1_average-cost)

Elsaesser, Thomas y Hagener, Malte (2015). *Film Theory: An Introduction through the Senses*. Londres: Routledge.

Faragher, John M. (1998). *Rereading Frederick Jackson Turner. 'The Significance of the Frontier in American History' and Other Essays*. New Haven: Yale University Press.

Fear, David (2015, 2 de octubre). The Martian: Inside Matt Damon and Ridley Scott's SciFi Thriller. *Rolling Stone*.

Recuperado de

<https://www.rollingstone.com/movies/news/the-martian-inside-matt-damon-and-ridley-scotts-sci-fi-thriller-20151002>

Fenster, M. (2008). *Conspiracy Theories. Secrecy and Power in American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ferretti, Fred (1971, 6 de febrero). TV Audience for Walk is Called Disappointing. *New York Times*.

Recuperado de

<http://www.nytimes.com/1971/02/06/archives/tv-audience-for-walk-is-called-disappointing.html>

Fetch, Sara (2016, 2 de junio). Elon Musk Wants To Put Humans On Mars By 2025. *Popular Science*.

Recuperado de

<https://www.popsci.com/elon-musk-wants-to-put-humans-on-mars-by-2025>

Fletcher, James (1975, noviembre). NASA and the 'Now' Syndrom. Discurso a la National Academy of Engineering, Washington DC: National Aeronautics and Space Administration.

Forster, Douglas E. (2014). *Deconstructing Reaganism: An Analysis of American Fantasy Films*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Fox, Steve (2015, 19 de agosto). Nine Real NASA Technologies in The Martian. *Nasa.gov*. Moon to Mars.

Recuperado de

<https://www.nasa.gov/feature/nine-real-nasa-technologies-in-the-martian>

Franklin, H. (1988). *War Star. The Superweapon and the American Imagination*. Oxford: Oxford University Press.

Fries, Sylvia (1992). Opinion Polls and the U.S. Civil Space Program. Memoria para la reunión del American Institute for Aeronautics and Astronautics. National Aeronautics and Space Administration.

Recuperado de

<https://ntrs.nasa.gov/archive/nasa/casi.ntrs.nasa.gov/19940028560.pdf>

Fries, Sylvia (1992). *NASA Engineers and the Age of Apollo*. Washington DC: NASA History Office.

Furby, Jacqueline (2015). About Time Too. From *Interstellar* to *Following*, Christopher Nolan's Continuing Preoccupation with Time-Travel. En Furby, Jacqueline, y Joy, Stuart (Eds.). *The Cinema of Christopher Nolan. Imagining the Impossible* (250-267). Nueva York: Columbia University Press.

Gennaway, Sam (2011). *Walt Disney and the Promise of Progress City*. Theme Park Press.

Recuperado de

[www.ThemeParkPress.com](http://www.ThemeParkPress.com)

George, Nelson (2011, 9 de agosto). Black and White Struggle With a Rosy Glow. *New York Times*.

Recuperado de

<http://www.nytimes.com/2011/08/14/movies/black-and-white-struggle-through-hollywoods-rosy-glow.html>

Glatzer, Richard (2004). A Conversation with Frank Capra. En Pogue, Leland (Ed.). *Frank Capra. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

Goldman, William (1992). *Las aventuras de un guionista en Hollywood*. Madrid: Plot.

Goldsmith, J. (2007, enero-febrero). Road Trippin. Michael Arndt's Path to Little Miss Sunshine. *Creative Screenwriting*, 67-70.

Goldsmith, J. (2011, marzo-abril). Constructing a Win Win. *Creative Screenwriting*, 14-19.

González Fajardo, Lillian (2012). *La representación de los programas espaciales de la NASA en el cine: claves temáticas*. Trabajo de Fin de Máster. Máster en Cine, Televisión y Medios Interactivos. Universidad Rey Juan Carlos.

Gordon, Andrew (1999). *Nursery Realms. Children in the World of Science Fiction, Fantasy and Horror*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.

Grainge, Paul (2008). *Brand Hollywood: Selling Entertainment in a Global Media Age*. Londres: Routledge.

Greenberger, Robert (2015). *Star Trek: The Complete Unauthorized History*. McGregor, Minnesota: Voyageur Press.

Grey, Jeffrey (2009). The Dream of Possession: Frost's Paradoxical Gift. En Blake, Hobby (Ed.). *The American Dream*. Nueva York: Bloom's Literary Criticism.

Gubern, Romá (2000). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.

- Guthrie, Julian (2017). *How to Make a Spaceship. A Band of Renegades, an Epic Race, and the Birth of Private Space Flight*. Londres: Black Swan.
- Hacker, Barton C. y Grimwood, James M. (1977). *On Shoulders of Titans: A History of Project Gemini*. Washington DC: NASA History Division.
- Hall, Sheldon y Neale, Steve (2010). *Epics, Spectacle and Blockbuster: A Hollywood History*. Detroit: Wayne State University Press.
- Hansen, James R. (2018). *First Man. The Life of Neil A. Armstrong*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Hanson, Peter y Herman, Paul Robert (2009). *Tales from the Script: 50 Hollywood Screenwriters Share Their Stories*. Nueva York: HarperCollins.
- Hanson, Sandra y White, John (Eds.) (2011). *The American Dream in the 21<sup>st</sup> Century*. Filadelfia: Temple University Press.
- Hanson, Sandra y Zogby, John (2010). The Polls: Trends. Attitudes About the American Dream. *Public Opinion Quarterly*, 74(3), 570-584.
- Harwood, Sarah (1997). *Family Fictions. Representations of the Family in 1980s Hollywood Cinema*. Basingstoke: MacMillan.
- Heinlein, Robert (1949, 18 de septiembre). Critique of the James O'Hanlon Script. Memorandum de Robert Heinlein al productor George Pal y al inversor Peter Rathvon. Rober A. and Virginia Heinlein Archives (Citado en Kirby 2011: 256).
- Hibberd, James (2016, 29 de noviembre). Ed Harris Discusses His Nine Best Movie Roles. *Entertainment*. Recuperado de <http://ew.com/article/2016/11/29/ed-harris-movies/>
- Hills, Patricia (1973). *The American Frontier: Images and Myths*. Nueva York: Whitney Museum of American Art.
- Hogan, Alfred (2005). *Televising the Space Age. A Descriptive Chronology of CBS News Special Coverage of Space Exploration from 1957 to 2003*. Tesis de Máster, University of Maryland.
- Hollings, Ken (2014). Breathing the Same Air: Cold War Sci-Fi. En Bell, James (Ed.) *Sci-Fi. Days of Fear and Wonder* (60-63). Londres: British Film Institute.
- Howard, Ron (1996a). *Apolo 13*. Comentarios del director. Universal City, California: MCA/Universal Home Video.
- Howard, Ron (1996b). *Apolo 13*. Comentarios de Jim y Marilyn Lovell. Universal City, California: MCA/Universal Home Video.



Howell, Elisabeth (2017). Columbia Disaster: What Happened, What NASA Learned. *Space.com*.  
Recuperado de  
<https://www.space.com/19436-columbia-disaster.html>

Hsu, Jeremy (2013, 4 de octubre). Hollywood Space Disaster Gravity and the Real Problem of Orbital Debris. *IEEE Spectrum*.  
Recuperado de  
<https://www.spectrum.ieee.org/tech-talk/aerospace/space-flight/hollywood-space-disaster-gravity-uses-kessler-syndrome-for-scares.amp.html>

Jenkins, Phillip (2003). *Images of Terror. What We Can and Can't Know about Terrorism*. Nueva York: Aldine de Gruyter.

Jensen, Jeff (2000, 17 de marzo). Space Movies Try for NASA Blessing. *Entertainment*.  
Recuperado de  
<http://ew.com/article/2000/03/17/space-movies-try-nasas-blessing/>

Johnston, Keith (2011). *Science Fiction Film. A Critical Introduction*. Londres: Berg.

Johnston, Robert, Detweiler, Craig, y Taylor, Barry (2012). *Don't Stop Believin': Pop Culture and Religion from Ben Hur to Zombies*. Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press.

Jones, Jeffrey (2006, 17 de enero). Public Favorable toward NASA Space Exploration. *Gallup*.  
Recuperado de  
<http://news.gallup.com/poll/20926/public-favorable-toward-nasa-space-exploration.aspx>

Kamp, David (2009, abril). Rethinking the American Dream. *Vanity Fair*.  
Recuperado de  
<https://www.vanityfair.com/culture/2009/04/american-dream200904>

Kellner, Douglas (2010). *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Kiehl, Stephen (2004, 7 de junio). What He Left Behind. *The Baltimore Sun*.  
Recuperado de  
<http://www.baltimoresun.com/bal-to.culture07jun07-story.html>

Kimmage, Michael (2011). The Politics of the American Dream, 1980 to 2008. En Hanson, Sandra, y White, John (Eds.). *The American Dream in the 21<sup>st</sup> Century* (167-200). Filadelfia: Temple University Press.

Kirby, David A. (2011). *Lab Coats in Hollywood. Science, Scientists, and Cinema*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Lagniappe (1996). La Luna perdida: el triunfo del Apolo 13. Universal City, California: MCA/Universal Home Video.

Launius, Roger D. (2004). *Apollo. A Retrospective Analysis*. Washington DC: NASA History Office.

Lauzen, Martha M. (2017a, 2 de enero). It's a Man's (Celluloid) World: Protrayals of Female Characters in the Top 100 Films of 2016. Center for the Study of Women in Television and Film. San Diego, California: San Diego State University.

Recuperado de

<http://womenintvfilm.sdsu.edu/research/>

Lauzen, Martha M. (2017b, 2 de enero). The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2016. Center for the Study of Women in Television and Film. San Diego, California: San Diego State University.

Recuperado de

<http://womenintvfilm.sdsu.edu/research/>

Lee, Dan P. (2013, 7 de octubre). Alfonso Cuarón Answers All Your Questions About *Gravity*.

Recuperado de

<http://www.vulture.com/2013/10/alfonso-cuaron-answers-your-gravity-questions.html>

Lewin, Sarah (2016, 25 de octubre). How 'Hidden Figures' Came Together: Interview with Author Margot. *Space.com*.

Recuperado de

<https://www.space.com/34486-hidden-figures-author-margot-shetterly-interview.html>

Lewis, Helen (2014). Visions of Wonder. En Bell, James (Ed.). *Sci-Fi. Days of Fear and Wonder* (30-33). Londres: British Film Institute.

Ley, Willy (1961). *Rockets, Missiles, and Space Travel*. Nueva York: The Viking Press.

Leydon, Joe (1998, 17 de septiembre). Pleasantville. *Variety*.

Recuperado de

<http://variety.com/1998/film/reviews/pleasantville-1200455143/>

Lightman, Herb (1978, enero). Spielberg Speaks about CE3K. *American Cinematographer*, 59(1)

Lippmann, Walter (1985). *Drift and Mastery. An Attempt to Diagnose the Current Unrest*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Logsdon, John M. (1970) The Apollo Decission and Its Lessons for Policy-Maker. Washington DC: Program of Policy Studies in Science and Technology, George Washington University.

Logsdon, John M. (2010). *John F. Kennedy and the Race to the Moon*. Nueva York: Palgrave MacMillan.

London, Herbert y Weeks, Albert (1980, 1 de septiembre). Strength for Our Myths. *Los Angeles Times*, B5.

- Lovell, Jim y Kluger, Jeffrey (2000). *Apollo 13*. Boston: Mariner Books.
- Lucanio, Patrick y Coville, Gary (2002). *Smokin' Rockets. The Romance of Technology in American Film, Radio and Television (1945-1962)*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland.
- Lucas, Paul (2004, 3 de mayo). Shadows of the Soviet Space Race. *Strange Horizons*.
- Mackenzie, Calvin G. y Weisbrot, Robert (2008). *The Liberal Hour. Washington and the Politics of Change in the 1960s*. Nueva York: Penguin Press.
- Mailer, Norman (1969, 29 de agosto). A Fire on the Moon. *Life*, 24-41.  
 \_\_\_\_\_ (2009). *Moonfire. El viaje épico del Apolo 11*. Colonia: Taschen.
- Malik, Tariq (2006, 25 de septiembre). Poll: Support Still Strong for NASA's Space Exploration Vision. *Space.com*.  
 Recuperado de  
<https://www.space.com/2939-poll-support-strong-nasas-space-exploration-vision.html>
- Martin, Philip (2014). Trends in Migration to the U.S. *Population Reference Bureau. Inform Empower Advance*.  
 Recuperado de  
<http://www.prb.org/Publications/Articles/2014/us-migration-trends.aspx>
- May, Andrew (2017). *Destination Mars. The Story of Our Quest to Conquer the Red Planet*. Londres: Faber & Faber.
- May, Lary (2000). *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*. Chicago: University of Chicago Press.
- McCarthy, Elisabeth (2010). Back to the Fifties! En Fhlainn, Sorcha Ní (Ed.). *The Worlds of Back to the Future: Critical Essays of the Films*. Jefferson, Carolina de Norte: McFarland.
- McCurdy, Howard E. (2011). *Space and the American Imagination*. Baltimore: The John Hopkins University Press. 2ª edición.
- McDougall, Walter A. (1985). *...the Heavens and the Earth: A Political History of the Space Age*. Nueva York: Basic Books.
- McGlone, Neil (2013). Philip Kaufman. The Maverick Spirit. *Vérité. Film Criticism & Cinema Discussion*, vol. 6, agosto, 14-19.
- Meacham, Jon (2012, 2 de julio). Keeping the American Dream Alive. *Time*, 180(1).  
 Recuperado de  
[http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2117662\\_2117682\\_2117680-2,00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2117662_2117682_2117680-2,00.html)
- Mellor, Felicity (2010), Asteroid Impacts. En Priest, Susanna H. (Ed.). *Encyclopedia of Science and Technology Communication*, vol. 1. (64-67). Thousand Oaks, California: SAGE Publications.

Miller, Ron (2016). *Spaceships. An Illustrated History of the Real and the Imagined*. Washington, D.C.: Smithsonian Books.

Mizrahi, Isaac (1998). *John Glenn, American Hero*. KCET/Hollywood, Newsweek Productions. Documental.

Mob Scene (2016). No Limits. The Life of Katherine Johnson. Hollywood: Twentieth Century Fox. Reportaje audiovisual.

Mosher, Dave (2016, 29 de septiembre). Here's Elon Musk's complete, sweeping vision on colonizing Mars to Save Humanity. *Business Insider*.

Recuperado de

<http://www.businessinsider.com/elon-musk-mars-speech-transcript-2016-9>

1996 U.S. Economic Review (1997). Motion Picture Association of America. Encino, California: MPAA.

Murphy, Mekado (2013, 2 de octubre). Anatomy of a Scene: Gravity. *New York Times*.

Recuperado de

<http://www.nytimes.com/video/movies/100000002478606/anatomy-of-a-scene-gravity.html>

Napier, Susan (2005). *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Nelson, Craig (2010). *The Rocket Men. The Epic Story of the First Men on the Moon*. Nueva York: Penguin.

Nevin, David (1969, 21 de julio). Collins has cool to cope with space and the Easter bunny. *Life*, número especial *Off to the Moon*.

Nightingale, Benedict (1978, 28 de mayo). What If a Mars Landing Were Faked? Ask Peter Hyams. *The New York Times*.

Recuperado de

<http://www.nytimes.com/1978/05/28/archives/what-if-a-mars-landing-were-faked-asks-peter-hyams-a-fake-landing.html>

Oleson, James (2011). *In Their Own Words. True Stories From American Fighter Aces*. Bloomington, Indiana: iUniverse.

Ortner, Sherry B. (2013). *Not Hollywood. Independent Film at the Twilight of the American Dream*. Durham NC: Duke University Press.

Pae, Peter (2005, 20 de septiembre). Back to Moon via Apolo on Steroids. *Los Angeles Times*.

Recuperado de

<http://articles.latimes.com/2005/sep/20/science/sci-moon20>

Paine, Thomas (1969). Thomas A. Edison Memorial Lecture. Washington D.C., Naval Research Lab. Discurso.

Palmer, William J. (2003). The 1980s. En Rollins, Peter C. (Ed.). *The Columbia Companion to American History on Film* (42-45) Nueva York: Columbia University Press.

Parker, Ian (2004, 4 de octubre). The X Prize. Competing in the entrepreneurial space race. *New Yorker*.

Recuperado de

<https://www.newyorker.com/magazine/2004/10/04/the-x-prize>

Parry, Dan (2009). *Objetivo: la Luna. La historia inédita de la mayor aventura humana*. Barcelona: Planeta.

Payne, Alexander (2004, 7 de septiembre). Declaration of Independents. *Variety*.

Recuperado de

<http://variety.com/2004/scene/markets-festivals/declaration-of-independents-1117910104/>

Pearlman, Robert Z. (2013a, 3 de octubre). Gravity Reality Check: Alfonso Cuarón, Sandra Bullock Talk Fact vs. Fiction. *Space.com*.

Recuperado de

<https://www.space.com/23062-gravity-movie-science-fiction-fact.html>

\_\_\_\_\_ (2013b, 4 de octubre). Gravity Hidden Story. *Space.com*.

Recuperado de

<https://www.space.com/23087-gravity-movie-space-history-secrets.html>

\_\_\_\_\_ (2016, 27 de diciembre). Hidden Figures: The Right Stuff vs. Real Stuff in New Film about NASA History. *Space.com*.

Recuperado de

<https://www.space.com/35145-hidden-figures-right-stuff-history.html>

Perkowitz, Sidney (2007). *Hollywood Science. Movies, Science and the End of the World*. Nueva York: Columbia University Press.

Perrucci, Robert y Wyson, Earl (2008). *The New Class Society. Goodbye American Dream?* Nueva York: Rowman & Littlefield Publishers.

Pheasant-Kelly, Frances (2013). *Fantasy Films Post 9/11*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Pinsky, Michael (2003). *Future Present. Ethics and/as Science Fiction*. Cranbury, Nueva Jersey: Associated University Presses.

Prince, Stephen (1992). *Visions of Empire: Political Imagery in Contemporary American Film*. Nueva York: Greenwood.

Prince, Stephen (2002). *A New Pot of Gold. Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980-1989*. Berkeley: University of California Press.

Pyle, David (2004). *Apollo 11, Modern Marvels*. Actuality Productions. Documental.

Ray, Robert B. (1985). *A Certain Tendency of Hollywood Cinema 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press.

Reynolds, Alastair (2014). To Boldly Go. En Bell, James (Ed.). *Sci-Fi. Days of Fear and Wonder*. Londres: British Film Institute.

Rickey, Carrie (2016). The New Wave of Women. *DGA Quarterly*. Directors Guild of America.

Recuperado de

<http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1601-Winter-2016/Classics-New-Wave-of-Women.aspx>

Rifkin, Jeremy (2004). *The European Dream. How Europe's Vision of the Future is Quietly Eclipsing the American Dream*. Cambridge: Polity Press.

Rissman, Rebecca (2018). *Hidden Women*. North Mancato, Minnesota: Capstone Press.

Rodríguez Mateos, Araceli y Sánchez-Escalonilla, Antonio (2014). The Depiction of the US President in the Apocalyptic Cinema. *LIT: Literature Interpretation Theory*, 25(4), 334-358.

Ross, Steven (2002) . *Movies and American Society*. Oxford: Blackwell Publishers.

Ryan, M. y Kellner, Douglas (1988). *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana University Press.

Sagan, Carl (1994). *A Pale Blue Dot: A Vision of the Human Future in Space*. Nueva York: Random House.

Samuel, Lawrence R. (2012). *The American Dream. A Cultural History*. Nueva York: Siracuse University Press.

Sánchez Noriega, José Luis (2005). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.

Sánchez-Escalonilla, Antonio (2002). *Guion de aventura y forja del héroe*. Barcelona: Ariel.

\_\_\_\_\_ (2013). Hollywood under Siege. The Entrenched as a Dramatic Role in the Wake of 9/11. En Brown, Bryan (Ed.). *Manifestations of Social Fear and Terror*. Oxford: Inter Disciplinary Press.

\_\_\_\_\_ (2016). The crisis of the American Dream in new century independent cinema: Hollywood and the recovery of the ordinary citizen (2002-2015). *Communication & Society*, 29(1), 21-34.

\_\_\_\_\_ y Rodríguez Mateos, Araceli (Eds.) (2016). *Hollywood y el ocaso del American Dream. Siete visiones independientes*. Madrid: Síntesis.

\_\_\_\_\_ (2016). Marte (Ridley Scott). En Fijo, Alberto (Ed.). *Cine pensado 2016*. Sevilla: Nipho Publicaciones & Comunicación.

\_\_\_\_\_ (2018). El cine de exploración espacial del siglo XXI: una muestra de renovación narrativa del "American dream". *Área Abierta*, 18(2), 215-231.

- Schickel, Richard (1991, 24 de junio). Gender Bender over Thelma&Louise. *Time*.
- Schlesinger, Arthur M. (1993). *The Almanac of American History*. Nueva York: Barnes and Noble.
- Schwartz, John (2006, 9 de diciembre). NASA Official Questions Agency's Focus on the Shuttle. *New York Times*.  
Recuperado de  
<http://www.nytimes.com/2006/12/09/science/space/09nasa.html>
- Scott, James (2010). The Right Stuff at the Wrong Time: The Space of Nostalgia in the Conservative Ascendancy. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 40(1), 45-57.
- Seamans, Robert C. (2007). *Project Apollo. The Tough Decisions*. Washington DC: NASA History Division.
- Selcer, Richard (1990). Home Sweet Movies. *Journal of Popular Film and Television*, 18(2), 52-63.
- Selk, Avi (2017, 1 de julio). It has to be something, but it could be infinity: Trump ponders space in strange ceremony. *The Washington Post*.  
Recuperado de  
[https://www.washingtonpost.com/news/speaking-of-science/wp/2017/07/01/it-has-to-be-something-but-it-could-be-infinity-trump-ponders-space-in-strange-ceremony/?utm\\_term=.ae1f8e46cb08](https://www.washingtonpost.com/news/speaking-of-science/wp/2017/07/01/it-has-to-be-something-but-it-could-be-infinity-trump-ponders-space-in-strange-ceremony/?utm_term=.ae1f8e46cb08)
- Shannon, Christopher (2001). *A World Made Safe for Differences. Cold War Intellectuals and the Politics of Identity*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield.
- Shetterly, Margot Lee (2017). *Figuras ocultas*. Madrid: Harlequin Ibérica.
- Shindler, Collin (1996). *Hollywood Crisis. Cinema and American Society 1929-1939*. Londres: Routledge.
- Shone, Tom (2014, 5 de noviembre). Christopher Nolan: The Man Who Rebooted the Blockbuster. *The Guardian*.  
Recuperado de  
<https://www.theguardian.com/film/2014/nov/04/-sp-christopher-nolan-interstellar-rebooted-blockbuster>
- Sington, David (2007). *In the Shadow of the Moon*. Discovery Films. Documental:
- Skibba, Ramin (2018, 26 de enero). How NASA Plans to Send Humans Back to the Moon. *National Geographic*.  
Recuperado de  
<https://news.nationalgeographic.com/2018/01/nasa-orion-recovery-tests-humans-moon-space-science/>
- Smith, Jeffrey (2003, 13 de julio). Mistakes Of NASA Toted Up. *Washington Post*.  
Recuperado de

[https://www.washingtonpost.com/archive/politics/2003/07/13/mistakes-of-nasa-toted-up/8676a83f-c795-468f-8e6b-f65cb8cc906d/?utm\\_term=.16cb0b07b6bf](https://www.washingtonpost.com/archive/politics/2003/07/13/mistakes-of-nasa-toted-up/8676a83f-c795-468f-8e6b-f65cb8cc906d/?utm_term=.16cb0b07b6bf)

Smith, P.D. (2012). 'Gentlemen, You are Mad!' Mutual Assured Destruction and Cold War Culture. En Stone, Dan (Ed.). *The Oxford Handbook of Postwar European History* (445-459). Oxford: Oxford University Press.

Sobchack, Thomas (1988). The Adventure Film. En Gehring, Wes D. (Ed.). *Handbook of American Film Genres*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Sobchack, Vivian (2001). *Screening Space. The American Science Fiction Film*. New Brunswick NJ: Rutgers University Press.

Solomon, Lewis D. (2017). *The Privatization of Space Exploration. Business, Technology, Law and Exploration*. Nueva York: Routledge.

Sontag, Susan (1966). The Imagination of Disaster. En *Again Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Picador.

Spanos, William V. (1995). *The Errant Art of Moby Dick: The Canon, the Cold War, and the Struggle for American Studies*. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Sragow, Michael (2016, 29 de diciembre). Hidden Figures. *Film Comment*. Recuperado de <https://www.filmcomment.com/blog/deep-focus-hidden-figures/>

Staat, Wim. (2016, primavera). The Right Stuff: From Western to Melodrama and Comedy. *NECSUS. European Journal of Media Studies*. Amsterdam University Press.

Stead, Peter (2014). *Film and the Working Class. The Feature Film in the British and American Society*. London: Routledge.

Stearns, Peter (2006): *American Fear: The Causes and Consequences of High Anxiety*. Londres: Routledge.

Sterner, Eric R. (ed.) (2013). *America's Space Futures. Defining Goals for Space Exploration*. Washington: George Marshall Institute.

Taylor, Henry J. (1962, 28 de febrero). Glenn's Flight Lifts the Nation's Spirit, Enlarges American Dream. *Los Angeles Times*, A5.

Taylor, Philip (1992). *Steven Spielberg: The Man, His Movies and Their Meaning*. Nueva York: The Continuum Publishing Company.

Thompson, Graham (2007). *American culture in the 1980s*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Thompson, Howard (1969, 25 de diciembre). The Screen: 'Marooned,' Space Film, Opens the New Ziegfeld: Story Built on Perils of Planetary Trips. *The New York Times*. Recuperado de



<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9E05E5DC1131EE3BBC4152DFB4678382679EDE>

Thorne, Kip (2014). *The Science of Interstellar*. Nueva York: W. W. Norton.

Tindall, George Brown y Shi, David E. (2007). *America. A Narrative History*. Nueva York: Norton.

Tobias, Ronald (1993). *20 Master Plots: And How to Build Them*. Blue Ash, Ohio: F&W Media.

Turner, Frederick J. (2014). *The Significance of the Frontier in American History*. Eastern, Connecticut: Martino Fine Books.

\_\_\_\_\_ y Faragher, John M. (1999). *Rereading Frederick Jackson Turner: 'The Significance of the Frontier in American History' and Other Essays*. New Haven: Yale University Press.

Vakoch, Douglas y Matthew Dowd (2015). *The Drake Equation: Estimating the Prevalence of Extraterrestrial Life through the Ages*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Valentine, Maggie (1994). *The Show Starts on the Sidewalk. An Architectural History of the Movie Theater*. New Haven: Yale University Press.

Voinova, Natalia (2013). *The Cold War in Science Fiction: Soviet and American Science Fiction Films in the 1950s*. Hamburgo: Anchor.

Wachhorst, Wyn (2000). *The Dream of Spaceflight. Essays on the Near Edge of Infinity*. Nueva York: Basic Books.

Wallace, A. (1999, 27 de septiembre). Suddenly, the Red Planet Is Red Hot. *Los Angeles Times*, F1.

Watson, George (2014). The Truth Is Out There. En Bell, James (Ed.). *Sci-Fi. Days of Fear and Wonder* (34-37) Londres: British Film Institute.

Weintraub, Steve (2014, 8 de noviembre). Christopher Nolan, Matthew McConaughey, Anne Hathaway, and More Talk Interstellar, the Evolution of the Script, and Grounding the Film with Emotion. *Collider*.

Recuperado de

<http://collider.com/christopher-nolan-interstellar-interview/>

Weir, Andy (2015). *El marciano*. Barcelona: Ediciones B.

Wenner, Jann (2017). Tom Wolfe. En *50 Years of Rolling Stone*. Nueva York: Abrams.

Whalen-Bridge, John (1998). *Political Fiction and the American Self*. Urbana: University of Illinois Press.

White, John (2011). The Presidency and the Making of the American Dream. En Hanson, Sandra, y White, John (Eds.). *The American Dream in the 21<sup>st</sup> Century* (41-58). Filadelfia: Temple University Press.

Wilde, Lawrence (2013). *Global Solidarity*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Wolfe, Tom (1973, 4 de enero). Post-Orbital Remorse. Part One: The Brotherhood of the Right Stuff. *Rolling Stone*, 24.

\_\_\_\_\_ (1979). *The Right Stuff*. Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux.

\_\_\_\_\_ y Johnson, E. W. (1973). *The New Journalism*. Londres: Harper and Row.

Wright, Mike (1993). *The Disney-Von Braun Collaboration and Its Influence on Space Exploration*. En Schenker, Daniel, Hanks, Craig, y Kray, Susan (Eds.). *Selected Papers from the 1993 Southern Humanities Conference*. Huntsville: Southern Humanities Press. Reproducido por el Marchall Space Flight Center History Office.

Recuperado de

[http://history.msfc.nasa.gov/vonbraun/disney\\_article.html#top](http://history.msfc.nasa.gov/vonbraun/disney_article.html#top)

Wright, William (1975). *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: California University Press.

Yam, P. (1998). Making a Deep Impact. *Scientific American*, 278(3), 22.

Zakarin, Jordan (2014, 3 de noviembre). TV Guru Explains How Hollywood Goes to Space. *Yahoo Entertainment*.

Recuperado de

<https://www.yahoo.com/entertainment/nasa-movies-tv-shows-about-space-101691248232.html>

Zeitchik, Steven (2015, 15 de mayo). Tomorrowland director Brad Bird keeps looking for the bright side. *Los Angeles Times*.

Recuperado de

<http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-bird-tomorrowland-20150517-story.html>

Zemeckis, Robert (1998). *Contact*. Comentarios del director. Hollywood: Warner Home Video.

Zito, Stephen (1977). George Lucas Goes Far Out. *American Film* 2(6), 8-13.

Zubrin, Robert (1994, octubre). The Significance of the Martian Frontier. *Ad Astra*, National Space Society.

Recuperado de

<http://www.nss.org/settlement/mars/zubrin-frontier.html>

Zubrin, Robert (1996). *The Case for Mars: The Plan to Settle the Red Planet and Why We Must*. Nueva York: Free Press.





